

**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

TESIS DOCTORAL

**ORIGEN Y CONSOLIDACIÓN DEL
WESTERN COMO SUBGÉNERO
FÍLMICO EN LA
CINEMATOGRAFÍA ESPAÑOLA
(1954-1965).**

PEDRO GUTIÉRREZ RECACHA

D^a. VALERIA CAMPORESI LAMI, Profesora Titular de Universidad del Área de Historia del Arte

y

D. LUIS FERNÁNDEZ COLORADO, Profesor Titular de Universidad del Área de Historia del Arte

CERTIFICAN: Que bajo nuestra dirección **D. Pedro Gutiérrez Recacha** ha realizado el trabajo de investigación correspondiente a su Tesis Doctoral titulada: **“ORIGEN Y CONSOLIDACIÓN DEL WESTERN COMO SUBGÉNERO FÍLMICO EN LA CINEMATOGRAFÍA ESPAÑOLA (1954-1965)”**

Revisado el mismo, estimamos que puede ser presentado al Tribunal que ha de juzgarlo para optar al título de Doctor.

Y para que conste y a los efectos oportunos, lo firmamos en Madrid a 23 de marzo de 2006.

Fdo.: D^a. Valeria Camporesi Lami

Fdo.: D. Luis Fernández Colorado

“El western europeo es también subcine serie Z: ninguna mente preclara ha descendido hasta su confección, ningún gran actor ha aparecido nunca incluido en sus repartos. Sí [que] el western europeo ha sido, hasta la fecha, refugio de actores oscuros y de artesanos, en su generalidad, tan hábiles como grises, progenitores esforzados de un puñado de decenas, o acaso de un par de cientos, de películas que oscilan entre lo mediocre y lo infame, que carecen de toda pretensión artística o intelectual y que constituyen, en suma, un substrato ínfimo del arte cinematográfico”.

Vicente Vergara. “10.000 dólares para una masacre (Un estudio del spaghetti-western)” en el libro *Cine español, cine de subgéneros*. Editorial Fernando Torres. Valencia. 1974. Página 90.

“Cuando me digas eso, sonrío”.

El pistolero Joao Silveira (Paul Piaget) en *Tres hombres buenos / I tre implacabili* (Joaquín Romero Marchent, 1963)

AGRADECIMIENTOS

A la Dra. Valeria Camporesi Lami y al Dr. Luis Fernández Colorado por su asesoramiento, su apoyo y sus ánimos continuos, sin los cuales este proyecto jamás hubiera llegado a buen puerto, y que mantuvieron aun a pesar de los “*acelerones de caballo y frenazos de burro*” que han caracterizado el largo proceso de redacción de esta tesis.

A todos los profesores del programa de doctorado de “Historia del Cine” de la Universidad Autónoma de Madrid por la buena disposición con la que recibieron este proyecto.

Al personal de la Filmoteca Española, del Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares y de la Biblioteca Nacional por su ayuda en la consulta de documentación fundamental para la elaboración de la presente tesis doctoral.

A Carlos Aguilar por su apoyo y su amabilidad a la hora de responder a mis consultas, así como por su valiosísima y excepcional labor como investigador pionero del *western* español, labor de cuya validez da buena muestra la presente tesis y la cantidad de referencias que a sus publicaciones incluye.

Y, por encima de todo, a mis padres y a mi familia, que también han padecido las largas horas que he tenido que dedicar a la redacción de esta tesis; muy especialmente a mi madre, por su paciencia infinita y por mantener su confianza en mí y en mi capacidad de sacar adelante este proyecto aun a pesar de mis propias dudas.

A todos ellos, muchas gracias.

ÍNDICE

Introducción.....	1
 SECCIÓN 1. PIONEROS EN PRADERAS EXTRAÑAS. EL ORIGEN DEL WESTERN ESPAÑOL	13
 <i>CAPÍTULO 1. Primera génesis (proto-génesis): La prehistoria del <i>western</i> español.....</i>	<i>15</i>
Novelas de cinco pesetas, revólveres de seis tiros. La prehistoria literaria del <i>western</i> español.....	15
Reconstruyendo los cimientos de la vieja California: José Mallorquí Figuerola y el universo del Coyote.....	23
Pioneros silentes y caricaturas chuscas. La prehistoria cinematográfica del <i>western</i> español.....	48
 <i>CAPÍTULO 2. Segunda génesis: El ‘western nacional puro’. Algunas notas sobre un modelo efímero.....</i>	<i>59</i>
Hacia la segunda génesis del <i>western</i> español. Del papel al celuloide: la larga cabalgada del Coyote.....	59
La segunda génesis del <i>western</i> español. El modelo del ‘ <i>western</i> nacional puro’.....	89
Pioneros en un subgénero: Los Coyotes de Marchent.....	96
Un cambio de máscaras y un paso hacia el futuro: Los Zorros de Marchent	129
La imposible supervivencia del modelo: <i>El vengador de</i> <i>California</i>	155
 <i>CAPÍTULO 3. Tercera génesis: Llega la caballería. La aportación anglosajona y el <i>western</i> español de imitación. <i>Tierra brutal</i>.....</i>	<i>165</i>

SECCIÓN 2. DEFENDIENDO EL FUERTE. LA CONSOLIDACIÓN DEL WESTERN ESPAÑOL.....189

CAPÍTULO 1. Ampliando la frontera: Hacia nuevos modelos de western español.....191

CAPÍTULO 2. Hispanidad evanescente e internacionalidad emergente: El 'western español de segunda generación' (1962-1963).....253

Protegiendo el campamento. Las nuevas aportaciones de Eduardo
Manzanos al *western* español.....256

Entre la pradera y la meseta. Derivas argumentales en el ocaso del
modelo de '*western* nacional puro'272

Mirando hacia los grandes horizontes: *Los pistoleros de Casa
Grande*.....300

Expandiendo la frontera. El nuevo *western* español
internacionalizado.....314

Por territorio indio. El problema de la legitimación y la recepción
crítica del *western* español325

Brandy: El nuevo cine español nace en Arizona. Los jóvenes
directores y el *western* nacional.....347

Joaquín Romero Marchent o el '*superwestern*' español362

CAPÍTULO 3. Cabalgando más allá de Río Grande...La expansión del western español internacionalizado (1964-1965).....401

Primera panorámica industrial. El *western*... ¡género por excelencia
de la cinematografía española!.....401

La 'internacionalización' del *western* español y la 'unificación' del
western europeo. Nuestros socios norteamericanos y alemanes.....413

Un hombre impone la ley. La nueva normativa de García
Escudero.....424

Los últimos mohicanos. Dos adaptaciones de un clásico con distinta
fortuna.....456

Segunda panorámica industrial. El imperio de las coproducciones
western.....470

Transitando por senderos vírgenes. Nuevas inquietudes temáticas en el <i>western</i> español.....	481
Un <i>western</i> español...¿infantil y de vanguardia? El peculiar caso de <i>Paco el sheriff</i>	526
A tres pies bajo tierra. El <i>western</i> español como subproducto de sustitución.....	533
“ <i>Go West, young man!</i> ”. Profesionales técnicos, artísticos y críticos frente al <i>western</i> español.....	541
 <i>CAPÍTULO 4. Cénit y ocaso de un pionero: Joaquín Romero Marchent.....</i>	 583
 SECCIÓN 3. LOS HIJOS BASTARDOS DE SERGIO LEONE	 663
 <i>CAPÍTULO 1. Una especie de James Bond en el Oeste con ciertas reminiscencias de Shane. Los hijos bastardos de Sergio Leone.....</i>	 665
 Conclusión.....	 751
 Filmografía.....	 759
 Bibliografía.....	 779

INTRODUCCIÓN

La producción literaria y la investigación académica dedicadas al estudio del séptimo arte tradicionalmente han favorecido una determinada concepción de cine que podríamos denominar ‘autoral’ en detrimento de la abultada filmografía que integra lo que se ha dado en llamar ‘cine de género’. Y dentro de estos géneros cinematográficos acaso uno de los más vilipendiados haya sido el *western*. Y dentro del cine del Oeste, no hay subgénero más unánimemente marginado por los estudiosos cinematográficos que la modalidad europea del mismo —lo que antes se solía etiquetar con el término *spaghetti-western*, hoy en día habitualmente sustituido por la más ‘políticamente correcta’ denominación de ‘euro-western’—. Y, para completar este razonamiento en cascada, dentro de este *euro-western* o *spaghetti-western* (que cada cual elija el nombre que le convenga) hay un período particularmente vejado por críticos, estudiosos y aficionados: aquel que delimita su origen, o, dicho de otra manera, el período previo a la irrupción de Sergio Leone y su particular redefinición del subgénero¹. Pues bien, el estudio de esta época inicial de *western* europeo, centrado únicamente en el ámbito de la cinematografía española, pretende ser el objetivo de la presente tesis doctoral. Precisamente este vacío informativo

¹ La diferente calificación del *western* europeo —y del *western* español— como ‘género’ o ‘subgénero’ puede ser objeto de discusión. Sin embargo, la controversia, a mi modo de ver, es sólo aparente, pues ambas denominaciones no tienen por qué resultar incompatibles. Por ejemplo, y centrándonos en el caso español, podemos hablar de un ‘género *western*’ tanto en un sentido industrial (dada la producción intensiva y serial que llegó a caracterizar este tipo de cine) como temático (no existía ningún otro género en la cinematografía española del que podamos suponer que las películas del Oeste hispanas constituyan un subgénero derivado). Sin embargo, si ponemos en relación el cine patrio de *cowboys* con la producción cinematográfica mundial, habría que convenir en que lo más acertado sería hablar de subgénero, puesto que la vertiente española del *western* derivaría, evidentemente, de la norteamericana, de la cual tomaría ciertos elementos definitorios, aunque (como se verá en páginas sucesivas) también desarrollaría unas señas de identidad que, para bien o para mal, la distinguiría del modelo anglosajón. Por tanto, a lo largo de la presente tesis se utilizará tanto la denominación ‘subgénero’ como ‘género’ referidas al *western* español. El título de la presente investigación se refiere al *western* español como ‘subgénero’ pretendiendo destacar el carácter idiosincrásico de su aparición y su peculiar evolución que lo configurarían como un subconjunto diferenciado de películas dentro del *western* mundial. Las diferencias entre los términos ‘género’ y ‘subgénero’ volverán a ser brevemente tratadas en el último capítulo (*Sección 3ª*).

convierte el tema del origen del cine del Oeste español en una verdadera tierra de promisión para cualquier investigador que quiera lanzarse a la aventura de explorar terrenos desconocidos.

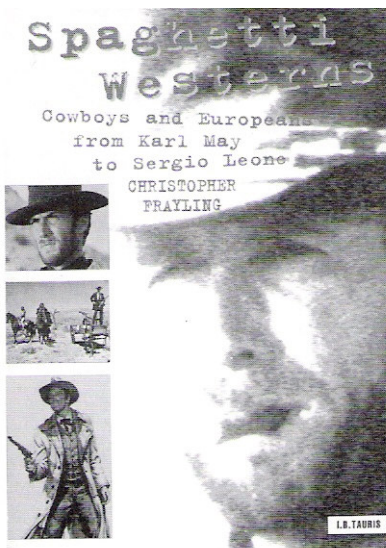
Así pues, el origen y consolidación del *western* como subgénero en la cinematografía española antes de la aparición del ‘fenómeno Leone’ constituye el fin de la presente tesis doctoral. Tal propósito impone dos restricciones fundamentales en la investigación a desarrollar.

1. Una **restricción de carácter geográfico**. Me centraré únicamente en aquella porción de la filmografía del *western* europeo relacionada con nuestro país. Es decir, se considerarán aquellas películas que fueron producidas con el concurso de capital español. Tal ‘aproximación nacional’ al *western* europeo puede considerarse novedosa, pues esta perspectiva ha sido habitualmente soslayada en la inmensa mayoría de las investigaciones críticas publicadas sobre el subgénero, particularmente proclives a abordar su estudio desde el punto de vista de la cinematografía italiana. Resulta singularmente adecuado para justificar la presente investigación el texto elaborado como introducción por el estudioso Christopher Frayling para una reciente re-edición del que es uno de los más clásicos y pertinentes ensayos sobre el subgénero, su libro *Spaghetti-Westerns. Cowboys and Europeans from Karl May to Sergio Leone*. En un ejercicio de autocrítica, Frayling reflexiona retrospectivamente sobre la escasa atención que dedicó en su momento a la vertiente española del subgénero en la edición original:

“The growth of research in this area has opened up some interesting new questions, to which Spaghetti-Westerns [Cowboys and European from Karl May to Sergio Leone] did not and could not supply answers. Like, what was the role of Spanish expertise / directors / precursors in the making of ‘Italian westerns’? Many of these films were in fact Spanish co-productions, most of them had Spanish desert locations, while a significant number were

wholly Spanish even though they've been subsumed under the wrong generic title. This book concentrates on the Italian production context. And what of the contribution of the pioneering films of Joaquín Romero Marchent? [...] Carlos Aguilar has begun to research this topic, but there is still much basic fact-finding to be done”².

El presente trabajo nace con la voluntad explícita de proporcionar una respuesta a estos interrogantes planteados por Frayling.



Portada de la obra de Christopher Frayling *Spaghetti Westerns. Cowboy and Europeans from Karl May to Sergio Leone*. (Reedición de I.B. Tauris Publishers. 2000).

2. Una **restricción temporal**. El año de inicio queda determinado por la producción del primer *western* sonoro rodado en la cinematografía española: *El Coyote* (Joaquín Romero Marchent, 1954). Fijaré como fecha límite final el año 1965, de modo que éste cerrará el período tratado en nuestra investigación. ¿Por qué elegir, precisamente 1965? La decisión no es, en modo alguno, arbitraria. Recordemos que, inicialmente, se ha afirmado el propósito de extender este estudio sobre el *western* español hasta la irrupción de Sergio Leone en el

² Christopher Frayling. *Spaghetti-Westerns. Cowboys and Europeans from Karl May to Sergio Leone*. I.B. Tauris Publishers. Londres. Nueva York. 2000. Página X.

INTRODUCCIÓN

subgénero. Hablar de la ‘irrupción’ de Sergio Leone puede resultar una expresión adecuada para proporcionar una idea general de los contornos de la investigación, pero resulta excesivamente vaga si pretendemos descender a una tarea tan concreta como determinar la fecha que ha de limitar cronológicamente el objeto de estudio a tratar. Convendría matizar: ¿cómo puede ser operativizada y traducida a términos temporales esta ‘irrupción’? Si por tal irrupción entendemos la fecha de producción o la fecha de estreno del primer *western* de Leone, *Por un puñado de dólares / Per un pugno di dollari / Für eine handvoll dollar*, el año a considerar sería 1964. El efecto del film sobre el subgénero, obviamente, no fue instantáneo, pero sí lo suficientemente veloz como para que tan sólo un año más tarde podamos encontrar películas en producción que evidencian una clara inspiración en este primer gran éxito del *western* continental. No obstante, en 1965 las primeras imitaciones cinematográficas de *Por un puñado de dólares* convivían aún con *westerns* españoles que respondían a un patrón argumental previo, caracterizado por la asunción estereotipada de los esquemas provenientes de Hollywood. Por tanto, limitar nuestro estudio hasta el año 1964 supondría dejar fuera del mismo a algunos films ajustados paradigmáticamente a los modelos genéricos de *western* español previos a la influencia de Leone. Por otro lado, el estreno en 1965 de *La muerte tenía un precio / Per qualche dollaro in più / Für ein paar dollars mehr*, cuyo éxito comercial superaría con creces el del anterior *western* de Leone, encauzaría definitivamente el futuro del subgénero alejándolo de los modelos norteamericanos. Evidentemente, si nuestro trabajo pretende analizar únicamente las características de un tipo de cine del Oeste nacional previo a la influencia del realizador italiano, nuestro período de estudio no podría exceder tal fecha. Por tanto, 1965 constituye un año crucial en la que se va a producir el relevo entre dos concepciones distintas del cine del Oeste europeo y una fecha de compromiso adecuada para situar el límite temporal de la investigación que nos ocupa.

La presente tesis doctoral se estructura en torno a **tres grandes secciones**:

- Una **primera sección** dedicada a dilucidar el origen del *western* como subgénero cinematográfico en nuestro país. Los antecedentes más primitivos pueden rastrearse hasta llegar a la literatura *pulp* del Oeste y algunas aproximaciones fílmicas silentes y paródicas, que se diría constituyen una suerte de prehistoria que bien podríamos considerar una ‘**primera génesis**’ (o **proto-génesis**) del *western* cinematográfico español, y de la que me ocuparé en el capítulo inicial de la sección. El segundo capítulo de la misma constituirá su núcleo central y comprenderá el análisis de un prototipo de cine del Oeste típicamente nacional (cuya emergencia podemos identificar con una ‘**segunda génesis**’ del *western* español, que ya implicaría una cierta producción serial). Las principales características de esta peculiar interpretación del cine del *Far West*, modelo que bautizaré como ‘*western* nacional puro’, podrían resumirse en la influencia de la obra literaria del escritor José Mallorquí y en la reivindicación de la aportación cultural española en la historia de la conquista del Oeste. Puesto que la vida comercial del ‘*western* nacional puro’ quedó comprendida prácticamente entre los años 1954 y 1963 (y, por tanto, nació, se desarrolló y murió dentro del período cronológico abordado por este trabajo), será éste el primer modelo argumental del subgénero al que se prestará atención en nuestra investigación. Empero, sería otro film —la coproducción hispano-norteamericana *Tierra brutal / The Savage Guns* (Michael Carreras, 1961)—, el que marcaría la tendencia futura del *western* español, constituyendo la incursión nacional más precoz en un tipo de cine del Oeste con pretensiones de imitación del canon proveniente de Hollywood. Por ello, podemos considerar que *Tierra brutal* determina una ‘**tercera génesis**’ del *western* español, cuyo análisis ocupará el último capítulo de la primera sección.
- Una **segunda sección** que se centrará en la consolidación industrial del subgénero en nuestra cinematografía. Dicha consolidación quedará caracterizada por la desaparición del ‘*western* nacional puro’ y la emergencia de un ‘*western* español de segunda generación’ que abandonará los rasgos culturales típicamente nacionales para enarbolar la internacionalidad como santo y seña. El capítulo primero de la sección se centrará en la transición entre ambos modelos. Una primera fase del nuevo paradigma del ‘*western*

español de segunda generación’ abarcaría los años 1963-1964 (se estudiará en el capítulo segundo), con una producción subgenérica compuesta por un grupo marcadamente heterogéneo de films, incluyendo cierto número de películas que aún dejaban traslucir algún que otro rasgo típicamente nacional (herencia del ‘*western* nacional puro’) frente a un segundo conjunto de films que ya pretendían desvincularse por completo de la tradición previa (fijando sus referentes en la producción norteamericana del género). La segunda fase (cuyo examen abarcará el capítulo tercero) se situaría cronológicamente en los años 1964-1965 y se caracterizaría por el asentamiento de un nuevo canon de *western* español: el que responde a una voluntad de imitación que toma como modelo esencial la producción genérica de serie B de Hollywood. Finalmente, la sección se cierra con un capítulo (el cuarto) dedicado a la figura del más destacado cultivador del subgénero en este período, que no es otro que el realizador Joaquín Romero Marchent, cuya filmografía puede considerarse una perfecta síntesis de la evolución experimentada por el cine del Oeste español desde el ‘*western* nacional puro’ hasta el modelo de imitación.

- Una tercera sección en la que, a modo de epílogo, se comentará brevemente la influencia determinante ejercida por la primera incursión de Sergio Leone en el *western*, *Por un puñado de dólares* —y, en menor grado, por el film coetáneo *Una pistola para Ringo / Una pistola per Ringo* (Duccio Tessari, 1964)— que acarreará como principal consecuencia un aumento desmesurado de la violencia en el subgénero.

El hecho de fijar un límite cronológico implica una serie de **problemas derivados**, pues es habitual que una misma película aparezca en distintas fuentes bibliográficas asociada a años de producción diferentes. Para evitar la ambigüedad, se ha establecido un criterio de delimitación de la filmografía a abordar. Dicho criterio se basa en los conocidos anuarios españoles de cinematografía editados por el Sindicato Nacional del Espectáculo. De este modo, la anterior afirmación de que nuestro análisis se extiende hasta el año 1965 debe ser entendida como que nuestro trabajo incluirá todas aquellas películas incluidas en los correspondientes anuales cinematográficos hasta el año 1965 (éste incluido), es decir,

INTRODUCCIÓN

aquellos *westerns* cuya producción comenzara a tramitarse administrativamente a lo largo del mencionado año. No obstante, tal decisión entraña nuevos inconvenientes.

Conviene indicar, en primer lugar, que alguno de estos films llegaría a las pantallas comerciales (o incluso a la fase de rodaje) con fecha notablemente posterior a la indicada en el correspondiente anuario. Así pues, en términos de fechas de estreno, el período cronológico cubierto por la presente investigación se dilataría más allá del límite fijado en 1965. En segundo lugar, la naturaleza eminentemente industrial del subgénero, que ya resultaría manifiesta a mediados de la década de los sesenta, implica la necesidad de vérselas con una filmografía excesivamente abundante. Según los datos incluidos en los mencionados anuarios, el número de *westerns* producidos con participación española entre los años 1962 —año en el que podemos suponer que comienza una producción continuada— y 1965 asciende a 91, concentrándose la mitad (45) precisamente en un único año: 1965. Un *corpus* fílmico tan elevado supondría un problema añadido a la presente investigación, no tanto porque su visionado y posterior análisis obligaría a prolongar en exceso la duración de la misma, sino fundamentalmente por la dificultad que implica la localización de copias de las películas consideradas, pues es un hecho que muchas de ellas no se han conservado ni siquiera en los archivos de la Filмотeca Española.

Esta circunstancia obliga a tomar una decisión de compromiso a la hora de plantear la investigación. En la presente tesis doctoral se tomará como referencia la filmografía proporcionada por los anuarios a la hora de abordar cuestiones generales, como aquellas de naturaleza industrial y de producción (número de *westerns* españoles producidos en un determinado año, número de coproducciones con un país extranjero, etc.). Sin embargo, la ya aludida extensión de la filmografía *western* española producida en los límites cronológicos impuestos hacen difícil su manejo si descendemos a niveles de estudio de mayor concreción (entendiendo por tales aquellos que implicarían el examen detallado de cada película individualmente, por ejemplo, para realizar el correspondiente análisis fílmico de cada obra o para determinar patrones de semejanza argumental). Las circunstancias hacen aconsejable en este caso el manejo de un subconjunto más reducido de la producción subgenérica abarcada en nuestro estudio. Pero, para garantizar el rigor exigible a la investigación tal recorte debe llevarse a cabo de modo que la muestra escogida resulte representativa del total. La cuestión no resulta trivial. El hecho de que la producción

española de films del Oeste se organice respondiendo a un incremento exponencial entre los años 1962 y 1965, y el hecho de que, en paralelo a dicho aumento numérico, se produzca una creciente homogeneización en cuanto a características argumentales (entre 1964 y 1965 se consolida un *western* de imitación a los modelos norteamericanos, mientras que la producción de 1963 se muestra particularmente diversa, al combinar residuos del modelo anterior de ‘*western* nacional puro’ con apuntes de la nueva tendencia en auge), hace más aconsejable prescindir, de cara a una simplificación, de films producidos durante los últimos años del período seleccionado, particularmente en 1965. Una solución que permite cubrir este objetivo es el uso como referencia de la primera filmografía jamás publicada sobre el *western* español (la proporcionada por Fernando Méndez-Leite en su artículo “Las muertes tienen su precio. O algunas palabras sobre el “*Spanish western*””, aparecido en el número 201-204 de la revista *Film Ideal*, diciembre de 1966), que reduce la cantidad de *westerns* españoles fechados en 1965 a prácticamente la mitad de la cifra ofrecida por el anuario oficial (23 películas). La reducción puede explicarse teniendo en cuenta el ya aludido retardo que solía establecerse entre el inicio de los trámites administrativos de producción, el comienzo del rodaje y la distribución en las salas comerciales, que explicaría por qué en el momento en que Méndez-Leite elaboró su artículo muchas de las películas mencionadas en el anuario aún no habían sido estrenadas. En lo que se refiere a los años anteriores del período considerado, la filmografía ofrecida por el conocido investigador cinematográfico se corresponde con notable exactitud con la incluida en los anuarios, radicando la principal diferencia en el año atribuido a los films (en algunos casos aparece una demora de un año en el listado de Méndez-Leite; a lo largo de la presente investigación, como ya se ha indicado, siempre se tomará como referencia a la hora de citar un film la fecha incluida en el anuario). Por tanto, para la realización de la presente tesis doctoral se ha procedido al visionado de los films que componen la enumeración de Méndez-Leite hasta las entradas correspondientes al año 1965 (éstas incluidas) cuando ha sido posible encontrar una copia disponible de los mismos. En los casos en que tal visionado ha resultado imposible, se ha tratado de suplir mediante la lectura del guión original correspondiente, conservado en los fondos de la Biblioteca Nacional³.

³ Al final de la presente tesis se incluye, a modo de apéndice, tanto la filmografía confeccionada a partir de la información presente en los anuarios del Sindicato Nacional del Espectáculo como la proporcionada por

Un **problema adicional** a afrontar por la presente tesis se refiere a la escasa información bibliográfica disponible. Se podría argumentar que existe un número cada vez más extenso de ensayos, monografías, libros de consulta y artículos centrados —algunos con manifiestas intenciones revisionistas— en el *western* europeo. Sin embargo, esta reivindicación crítica del género desgraciadamente no ha prestado mucha atención al período que ocupa nuestra investigación (a menudo despreciado por su supuesta carencia de interés). Tampoco los films que componen esta primera fase del cine del Oeste español recibieron una gran atención crítica en el momento de su estreno. La distribución en salas comerciales de estas películas, tan insólitas en nuestra cinematografía nacional, pareció tomar por sorpresa a la prensa especializada, lo que explica su tardía reacción. Eso sí, en el aspecto investigador, es obligado elogiar la labor que viene realizando a lo largo de los últimos años el estudioso Carlos Aguilar, pues a él debemos las que son casi las únicas aproximaciones que se ocupan con un mínimo de rigor de un período tan crucial para el género —citemos por ejemplo su artículo “Entre Zorros y Coyotes: la extraña raíz del *western* hispano-italiano de los años 60” publicado en el número 5 de *Cuadernos de la Academia* (1999), su conocido libro-entrevista con Joaquín Romero Marchent (*Joaquín Romero Marchent. La firmeza del profesional*. Diputación de Almería. 1999) o su ensayo (en colaboración con Lorenzo Codelli) “Hasta que llegó Leone”, publicado en el especial dedicado por la revista *Nosferatu* (número 41-42. Octubre 2002) al *western* europeo.

La citada carencia de recursos bibliográficos obliga, forzosamente, a asumir un tipo determinado de **metodología investigadora**. El procedimiento para la elaboración de esta tesis doctoral se fundamenta en una doble base. En primer lugar, en el análisis fílmico de las películas a considerar (un análisis a veces realizado desde una postura personal imposible de cotejar con otros puntos de vista, al no existir estudios o reseñas críticas publicadas acerca del film comentados). En segundo lugar, en la consulta de las fuentes directas, tarea ineludible si se busca arrojar un poco de luz sobre los detalles menos conocidos de la historia del subgénero. En este sentido, una fuente de información crucial es la constituida por los documentos oficiales de la antigua Dirección General de

Fernando Méndez-Leite en su mencionado artículo.

INTRODUCCIÓN

Cinematografía (informes, peticiones de rodaje, expedientes de censura, cartas, instancias...). Cuando a lo largo de la presente tesis se alude a tal información, debe sobreentenderse, si no se indica explícitamente lo contrario, que los datos consultados provienen de la consulta directa de los documentos conservados en el Archivo General de la Administración en Alcalá de Henares.

A veces la necesidad se hace virtud, y la presente tesis parece ser un buen ejemplo que apoya la conocida máxima. La obligación de recurrir a fuentes directas da cuenta de buena parte de la **originalidad** de la investigación, pues ésta recoge una información que, en algunos casos, resultaba completamente inédita. Estos datos novedosos se refieren fundamentalmente a proyectos cinematográficos que no llegarían a ser realizados, así como a la recepción por parte de la institución censora de alguna de las películas estudiadas. Acaso estos descubrimientos constituyan el mayor hallazgo del presente trabajo, o, al menos su aportación más destacable a la investigación de la historia cine español. Por citar un ejemplo, llama la atención que no exista referencia alguna en la literatura cinematográfica publicada hasta la fecha a un proyecto fallido (que se describirá más adelante) tan pintoresco como *El fabuloso barón de Arizona* (y que hubiera sido dirigido por Manuel Mur Oti).

Finalmente, me gustaría concluir esta breve introducción citando la **conclusión a demostrar** que guía la presente investigación: testimoniar que, en contra de lo que muchos parecen mantener, el *western* europeo no surgió *ex nihilo* por la voluntad creadora de Sergio Leone, pues antes de que el realizador italiano llegara a España para rodar su primera película del Oeste, ya existía un género ‘de *cow-boys*’ completamente consolidado en nuestra cinematografía. Objetivo tan general puede desglosarse en tres metas particulares, cada una de las cuales se correspondería con cada una de las tres secciones en las que se divide la presente tesis:

- Demostrar que existió un tipo de cine del Oeste típicamente español, que adoptaría sus rasgos argumentales distintivos a partir de la obra literaria del escritor José Mallorquí y que recibiría forma cinematográfica de la mano del productor Eduardo

INTRODUCCIÓN

Manzanos y del realizador Joaquín Romero Marchent. Y razonar que este primer paradigma del *western* español no se halla exento de interés histórico, antes bien, al contrario. Además de reivindicar las raíces culturales hispanas del mito del *Far West*, en tales películas se puede apreciar incluso el reflejo de la particular situación geopolítica que caracterizaba a la nación española en la época de su realización. Asimismo, se pretende también evidenciar que en las mismas fechas en que se rodaban las películas que compondrían tal modelo se producía también un film como *Tierra brutal*, que ya apuntaba las características de la siguiente fase del *western* español que se impondría en los años sucesivos.

- Demostrar que, en torno a 1963, el modelo primigenio de *western* español caracterizado por unas señas de identidad típicamente nacionales, había entrado en un período de crisis que supondría su disolución definitiva (si bien parte de su peculiar idiosincrasia conseguiría sobrevivir temporalmente, aunque de forma atenuada, en un reducido número de películas) y que una nueva noción de cine del Oeste emergía con sorprendente pujanza en el panorama cinematográfico hispano: aquella que pretendía desvincularse de la tradición previa e imitar las producciones extranjeras del género. La nueva tendencia se concretaría en torno a los años 1964-1965 en un nuevo paradigma de *western* español con unas características propias, marcadamente alejadas de las del modelo previo desaparecido en torno a 1963.
- Describir sucintamente el aumento de violencia que el subgénero experimentaría a partir del año 1965 y que, a todas luces, puede ser considerado como la herencia principal —si bien involuntaria— que los dos primeros *westerns* de Sergio Leone legaron al cine del Oeste europeo.

Sección

1

**PIONEROS EN
PRADERAS EXTRAÑAS.
EL ORIGEN DEL
WESTERN ESPAÑOL**



Capítulo 1. Primera génesis (proto-génesis): La prehistoria del *western* español.

Novelas de cinco pesetas, revólveres de seis tiros. La prehistoria literaria del *western* español.

Mucho se ha escrito acerca de las relaciones establecidas entre literatura y cine; son abundantes los ensayos dedicados al análisis de los vínculos que unen la ‘gran literatura’, la que se estudia en los libros de texto, y su equivalente cinematográfico, el llamado ‘cine de autor’ o el ‘cine de calidad’. Desgraciadamente, se echa de menos un esfuerzo investigador semejante que aborde con rigor la relación de otro tipo de literatura con el séptimo arte: me refiero a la literatura popular, esas novelas que los anglosajones denominaron *pulp* y que en España alcanzarían el sobrenombre de ‘novelas de a duro’. Tal literatura, proveniente de una tradición secular, hallaría clara continuación en el cine de género, manifestación por excelencia de la cultura popular del siglo XX.

El *western* norteamericano, lejos de ser una excepción, constituye más bien un fruto paradigmático de esta ‘fertilización’ literaria. Cuando Edwin S. Porter, pionero en un género de pioneros, rodó la famosa imagen de un *colt* disparando a las mismas narices del espectador, aún gozaban de buena salud las pequeñas novelas que narraban la historia de los grandes héroes y de los grandes villanos del *Far West* y que habían proliferado por la geografía de los Estados Unidos ya desde mediados del siglo XIX..

La influencia de este tipo de novelas sobre el cine del Oeste estadounidense se halla fuera de toda discusión. Sin embargo, la literatura *western* no fue patrimonio exclusivo de la cultura norteamericana; su éxito llegaría pronto a Europa a través de traducciones de los grandes autores y, lo que aún resulta más relevante para los fines de la presente investigación, generaría en último término una producción semejante escrita por europeos. Nuestro país no sería una excepción. Frecuentemente se considera al cine del Oeste español meramente como un subgénero espurio, nacido por imitación del modelo norteamericano; puede que haya algo de certeza en la afirmación, pero no conviene olvidar que la influencia fundamental de los primeros *westerns* españoles habría que situarla en una tradición

literaria propia. Así pues, casi podríamos hablar de un efecto ‘a tres bandas’: el cine del Oeste norteamericano influiría en la creación de un determinado tipo de literatura popular española y, asimismo, estas novelas —y, en particular, las firmadas por el más destacado autor del género, José Mallorquí— darían lugar a un nuevo tipo de cine, singular e insólito en nuestra cinematografía nacional. Por tanto, para comprender la prehistoria del *western* español, es necesario aproximarse, casi con intenciones arqueológicas, a la novela española del Oeste.

De acuerdo con los estudiosos sobre el tema, la literatura española del Oeste nacería de forma prácticamente coetánea a su modelo norteamericano. Por ejemplo, Jesús Palacios, en su artículo “Raíces profundas. Sobre los orígenes literarios del *eurowestern*”¹, cita a un auténtico pionero, un tal Esteban Hernández y Fernández, que publicaría, en 1876, *Los hijos del desierto*. Empero, la aportación española en estos primeros años sería (comprensiblemente) más bien escasa. Eso sí, a principios de siglo ya se habían publicado, con cierto éxito popular, series de folletines —traducciones de obras extranjeras— que narraban las peripecias de grandes personajes del Lejano Oeste como Buffalo Bill o Toro Sentado. En los años veinte llegarían al mercado español las obras de alguno de los grandes maestros del género, como por ejemplo Zane Grey o Karl May. Tan sólo una década más tarde, la popular editorial Molino se perfilaba como empresa hegemónica en el campo de la literatura popular española; bajo su sello aparecería una línea editorial, la *Biblioteca Oro*, compuesta por diversas series —distinguidas por diferentes colores—, entre ellas la *serie azul*, dedicada a la novela de aventuras en general y que incluiría varios *westerns*. Asimismo, otras dos colecciones de Molino se relacionarían con el género: *Hombres Audaces*, serie que, a la vez que recogía las hazañas de varios héroes *pulp* hoy convertidos en pequeños clásicos (como la Sombra, Doc Savage o el aviador Bill Barnes), publicaba también las aventuras del *sheriff* Pete Rice, personaje de cierta fama creado por el escritor Austin Gridley; y la *Serie Popular Molino*, que se desligaría en varias colecciones, incluidas dos de temática *western* que se ocupaban, respectivamente, con las aventuras de Buffalo Bill (personaje recurrente en este tipo de literatura) y Diamond Dick; ambas escritas por diversos autores españoles.

¹ *Nosferatu*, 41-42. Páginas 4-9. San Sebastián. 2003

No obstante, esta época tan temprana del *western* español ‘de a duro’ se caracteriza por el dominio de las traducciones de obras extranjeras, norteamericanas o europeas, frente a una producción auténticamente española de novelas del Oeste cuantitativamente escasa, pese a las comentadas excepciones. Sin embargo, España sufriría un cataclismo histórico que forzosamente repercutiría en el posterior desarrollo de la literatura popular. Como bien afirma el estudioso Fernando Martínez de la Hidalga en su ensayo sobre la novela del Oeste española²:

“Al concluir la guerra civil la industria editorial española se hubo de enfrentar a un doble problema: la gran escasez de papel (que hubo de paliarse con el reciclado de todo tipo de materiales), y la dificultad de acceso a originales extranjeros.

Algunas editoriales como Juventud y Molino aún disponían de textos extranjeros para continuar publicando (Z. Grey y J.O. Curwood en la primera, Biblioteca Oro y Hombres Audaces en la segunda), pero para las demás, la penuria de divisas del país, la debilidad financiera del sector, y la distorsión del mercado literario provocado con la guerra mundial, les hacía prácticamente imposible hacerse con material extranjero.

En esta situación, las editoriales —Molino incluida— al agotarse su reserva de títulos, hubieron de recurrir a autores españoles.

*Esta circunstancia permitió que muchos escritores jóvenes anteriormente ocupados en tareas de traducción, así como no pocos escritores y periodistas republicanos víctimas de las depuraciones de la posguerra, que no tenían otros medios de subsistencia, pudieran iniciar fecundas carreras como escritores de novela”*³.

² *La novela del Oeste*, dentro de la obra colectiva en dos volúmenes *La novela popular en España* (Ediciones Robel, S.L., 2000). Ensayo que, sin duda, constituye la investigación más exhaustiva publicada hasta la fecha acerca de la literatura *western* española, y del que he obtenido buena parte de la información del presente apartado.

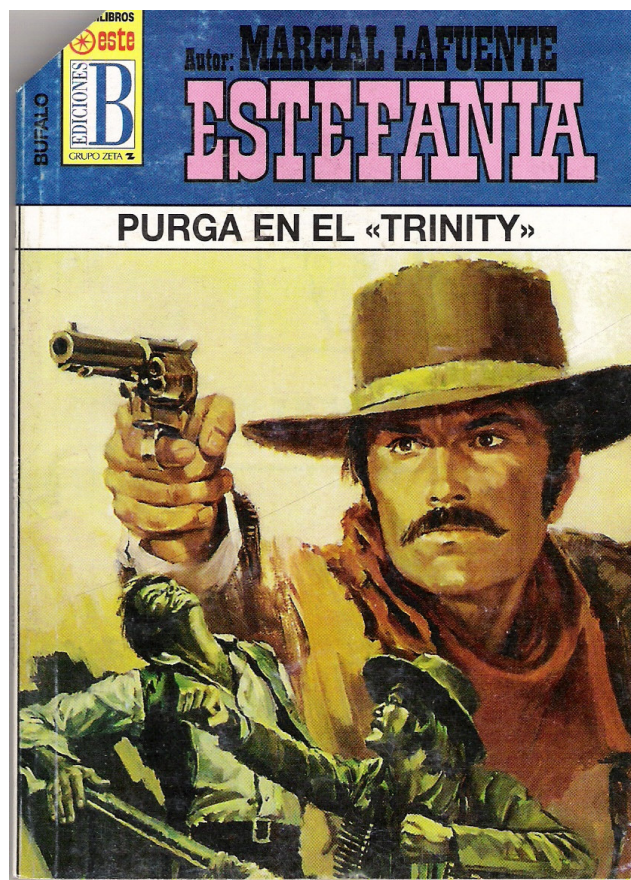
³ Fernando Martínez de la Hidalga. “La novela del Oeste”. En *La novela popular en España*. Volumen I. Ediciones Robel, S.L. Madrid. 2000. Páginas 59-60.

Así pues, los años cuarenta, marcan una primera eclosión tanto de autores como de series *western* españolas en el ámbito de la literatura nacional: J.M. Díez Gómez publicaba la saga de *Alce Blanco* en Molino, Fidel Prado se encarga de diversas series de la editorial Cíes, etc. Pero entre los nuevos autores españoles iba a surgir una figura que revolucionaría el género hasta trascenderlo y que se convertiría en un auténtico hito cultural en la España de la posguerra: José Mallorquí. Bregado en labores de traducción durante muchos años, el joven barcelonés pronto sería ascendido, como tantos otros, al oficio de ‘escritor titular’. Bajo el seudónimo de Amadeo Conde se encargaría de una más que interesante serie *western* para la editorial Molino (dentro de la colección *Hombres Audaces*), *Tres hombres buenos*, que alcanzaría los 14 títulos. Pero aún habría de obtener mayor notoriedad con otro producto de su imaginación. Mallorquí colaboró en la colección *Novelas del Oeste*, de Ediciones Clíper; bajo el sello de esta línea publicaría (con el seudónimo de Carter Mulford, en 1943) la novela que iba a cambiar por siempre su vida: *El Coyote*. El éxito de la obra se traduciría en el lanzamiento inmediato de una serie dedicada a su personaje protagonista, una colección que, más que un *best-seller*, supondría un auténtico fenómeno de masas en la España de la época. Con el personaje del Coyote, Mallorquí daba una virtual vuelta de tuerca a la temática del Oeste introduciendo una componente netamente hispánica en la misma; una originalidad que auparía a la editorial Clíper hasta dominar el mercado *pulp* de la década de los cuarenta. A partir de aquí, también la labor del escritor se diversificaría, llegando a participar como guionista de seriales radiofónicos y hasta de varias películas. El *western* español, como género cinematográfico, no podría haber existido como tal de no haber sido por la obra mallorquiniana; por ello, dedicaré al original universo del escritor el siguiente apartado de este capítulo. Pero ahora prosigamos con nuestro pequeño repaso a la novela del Oeste nacional.

En los años cincuenta el género continuaba su imparable crecimiento, paralelo al éxito del *western* cinematográfico. Se multiplican las obras de los autores consagrados, a los que también se iban añadiendo nuevas hornadas de escritores (muchos de los cuales ocultaban su nombre de nacimiento tras algún rimbombante seudónimo anglosajón). En estos años el poder editorial correspondía a una editorial Bruguera que ese había abierto un

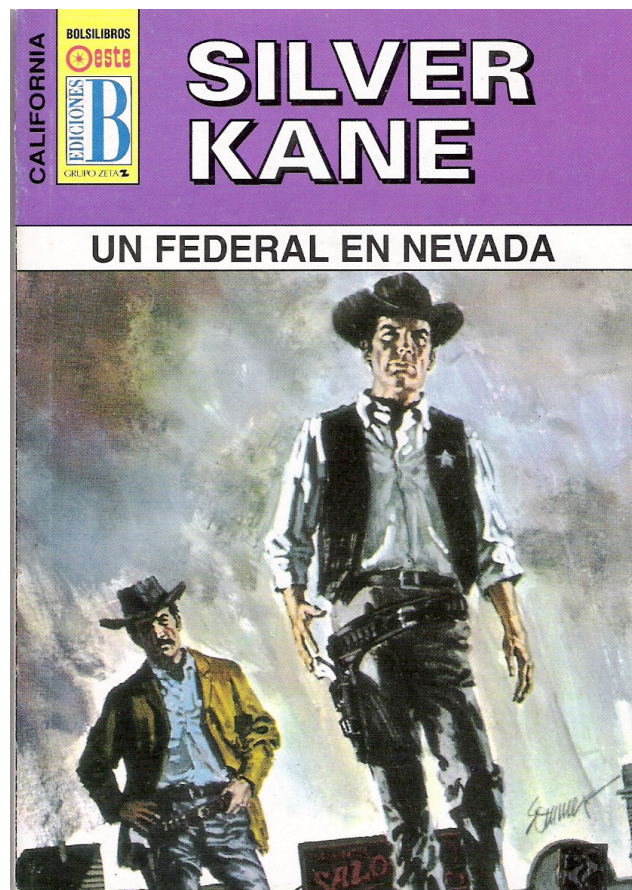
huevo en el mercado gracias a su lista interminable de colecciones *western* (que respondían a títulos tan característicos como: *Ases del Oeste*, *Bisonte*, *Bravo Oeste*, *Búfalo*, *Calibre 44*, *California...*).

La mayor parte de esta producción estaba constituida por novelas diminutas sin más propósito que hacer pasar un buen rato al lector; literatura de usar y tirar donde la calidad brillaba por su ausencia y el éxito se basaba en la repetición de personajes estereotipados y argumentos lineales. No obstante, entre la marea de autores *pulp-western* de la época habría que salvar unos cuantos nombres de la quema: Keith Luger (Miguel Oliveros Tovar), Clark Carrados (Luis García Lacha), etc. Aunque si hemos de destacar dos autores de este período, éstos deberían ser, sin duda, Marcial Lafuente Estefanía y Silver Kane.



Novela de Marcial Lafuente Estefanía publicada por Ediciones B (2000)

Personaje curioso donde los haya, Marcial Lafuente Estefanía, ingeniero, abogado y militar de la República, hubo de asumir la paradoja de pasar a la historia como autor de ínfimas novelas *western*. Escritor destacable no por la calidad de su trabajo —en este sentido, representa lo peor dentro del género: mínima construcción literaria, estructura sintáctica digna de un parvulario, personajes planos, argumentos a menudo urdidos a partir de una interminable sucesión de duelos y muertes hasta que el protagonista finiquita al villano consiguiendo, de paso, el amor de la chica de turno...—, Estefanía sí resulta merecedor de un puesto en la historia de la literatura española (popular o no popular) por lo prolífico de su producción (más de tres mil novelas y, según las malas lenguas, algunas escritas en realidad por su mujer e hijos). Estefanía, se quiera reconocer o no, junto a Mallorquí y Corín Tellado, probablemente forma parte del trío de escritores más leídos en la historia literaria de nuestro país.



Novela de Silver Kane publicada por Ediciones B (2002).

Silver Kane (Francisco González Ledesma, Barcelona, 1927), abogado, periodista y hoy casi escritor de culto, sería el único autor de novelas del Oeste que llegaría a dar el salto a la autoconsiderada literatura ‘seria’ al ganar, en 1984, el prestigioso premio Planeta con su novela *Crónica sentimental en rojo*. Su estilo literario, aun poco elaborado —como por otro lado imponía el frenético ritmo de entrega—sobresale, sin embargo, entre los de sus colegas *pulp*, aproximándose casi a la novela negra *hard boiled* por sus cortantes diálogos, colmados de réplicas cínicas y mordaces.

Las décadas de los sesenta y setenta no resultarían demasiado favorables para este tipo de literatura, que iniciaría un lento, pero implacable, declive. Ocaso que, de momento, se referirá más a la creatividad e imaginación que a la producción en sí: las mismas novelas ‘de a duro’ continuaban copando los quioscos de una España en desarrollo, y cuando escribo ‘las mismas’ utilizo el sentido literal de la expresión. No es de extrañar que, dada la delirante política de producción impuesta a los autores contratados, las grandes editoriales pronto llegaran a contar con un fondo editorial más que extenso y de ahí a plantearse la recuperación de novelas ya publicadas —evitando, por tanto, la obligación de pagar aportaciones originales— había tan sólo un paso. La reedición es, por tanto, la tónica general de la literatura *western* española de las décadas siguientes.

El *pulp* español se acercaba a un período de crisis, aprieto ya perfilado desde finales de los años setenta. La novela de a duro del Oeste entraba en franca decadencia, herida de muerte por la triste suerte de su ‘hermano mayor’, el *western* cinematográfico, género en agonía que, por las mismas fechas, comenzaba a escasear en las salas de exhibición comercial.

No obstante, la producción literaria del *western* español dejaría su huella en la sociedad española; casi podríamos decir que marcaría el ‘inconsciente colectivo’ de más de una generación. Aún hoy pueden encontrarse librerías de segunda mano donde es posible intercambiar o comprar por unos céntimos de euro estas pequeñas novelas. Por otro lado, la reedición perpetua de algunos autores, los más clásicos (es decir, Mallorquí, Silver Kane,

Marcial Lafuente Estefanía...), ha mantenido el género con vida —siquiera una vida comatosa— hasta nuestros días⁴.

Este tipo de literatura marcaría su impronta, como ya se ha venido comentando, en el posterior cine patrio del Oeste. Los primeros *westerns* sonoros rodados en España son indisociables de la tradición literaria previa. Dichas películas, como veremos, no son sino adaptaciones al celuloide del más destacado personaje de José Mallorquí: el Coyote. Por tanto, en nuestro viaje hacia el origen del cine del Oeste español, conviene hacer una pequeña parada en el peculiar universo literario del escritor barcelonés.

⁴ Ediciones B ha venido reeditando a lo largo de los años 90 el fondo editorial heredado de la antigua Bruguera. En este sentido, podemos destacar las declaraciones que hacía Pere Surera, subdirector gerente de Ediciones B, al diario *El País* el 18 de Julio de 1999 (declaraciones citadas por Ramón Chalo en su ensayo *Marcial Lafuente Estefanía y sus compañeros: los escritores de novela del Oeste*, página 113, dentro del segundo volumen de la obra colectiva *La novela popular en España*. Ediciones Robel S.L. Madrid. 2000): “En España las ventas de la colección Bolsilibros Oeste alcanzan en la actualidad los 2.500.000 ejemplares al año, a los que hay que añadir las ventas en Latinoamérica, sobre todo en México, que elevan la cifra hasta los 5.400.000”. Asimismo, en el año 2003 la editorial Planeta-DeAgostini inició la reedición de las aventuras completas del Coyote mediante una serie de entregas semanales. La edición se halla completada de forma excelente por un conjunto de relatos cortos del prolífico escritor.

Reconstruyendo los cimientos de la vieja California: José Mallorquí Figuerola y el universo del Coyote.

“*Es necesario destruir los cimientos de la vieja California, pues sólo así podremos edificar una California a nuestro gusto*”. Con estas palabras se iniciaba *El Coyote*, novela originalmente publicada en 1943. El personaje que las pronunciaba, el general Clarke, representaba la nueva autoridad norteamericana de una California recién anexionada a la Unión a mediados de 1850; espacio geográfico y época en la que se situaba la acción del relato. La afirmación constituía una auténtica declaración de intenciones que anticipaba el ruin comportamiento del militar con la población hispana del territorio. Por el contrario, los propósitos de José Mallorquí, autor de *El Coyote* —pese a que hubiera firmado con el seudónimo anglosajón de Carter Mulford⁵— eran diametralmente opuestos a los que albergaba el perverso Clarke. La reivindicación de la contribución española a la historia norteamericana supondría casi una marca de fábrica propia, una rúbrica personal que distinguiría el peculiar universo *western* de sus narraciones y que convertiría la futura serie de novelas del Coyote (en palabras del hijo de Mallorquí, el también escritor César Mallorquí) en “*una primera piedra en la construcción de lo que podríamos llamar «western latino»*”⁶. Así pues, podría decirse que en la obra mallorquiniana queda patente la voluntad de “reconstruir los cimientos de la vieja California”, es decir, recuperar los cimientos históricos de un Oeste español.

José Mallorquí Figuerola (Barcelona, 1913; Madrid 1972) había desempeñado distintos oficios antes de pasar a trabajar, en el año 1933, como traductor de la pujante editorial Molino. Sorprende comprobar, al repasar su biografía, que el joven desempeñara su nuevo oficio sin más conocimiento del idioma anglosajón que el que le proporcionaba su pequeño diccionario... unos años más tarde, Mallorquí no sólo dominaría a la perfección la lengua inglesa escrita, sino que habría reunido una completa biblioteca acerca de la historia

⁵ Tal vez Mallorquí eligió el seudónimo como homenaje al escritor Clarence E. Mulford, creador de otro famoso personaje de la mitología *western*: el *cow-boy* Hopalong Cassidy, notablemente popular gracias a las películas ‘de serie’ protagonizadas por el actor William Boyd.

⁶ César Mallorquí. “Los tres nacimientos de “EL COYOTE” ”. En *El Coyote*. Volumen I. *Colección Maestros de la Historieta* número 5. Quirón Ediciones. Valladolid. 2000. Página 12.

norteamericana, convirtiéndose tal vez el mayor especialista en la epopeya del Lejano Oeste que podía encontrarse en la España de la época.



Fotografía de José Mallorquí en su juventud.

Fuente: <http://www.angelfire.com/al/elcoyote/jose.html>.

En 1936, Mallorquí comenzaría a publicar relatos propios. Entre sus primeras novelas, editadas en los años inmediatos, destacan las aparecidas dentro de la serie *La Novela Deportiva*, así como una serie de biografías sobre los conquistadores españoles (tarea que indudablemente le serviría de ayuda para elaborar las bases históricas que sustentarían el futuro universo del Coyote). La década de los cuarenta supondría el auténtico despegue de Mallorquí como escritor; en 1942 publicaría varias novelas en la *Serie Oro* a la vez que lanzaría (bajo el seudónimo de Amadeo Conde) su primera gran serie *western*: *Tres hombres buenos*. La saga, que narraba las peripecias de tres pintorescos vaqueros de origen latino (el hispano César Guzmán, el portugués Joao da Silveira y el mejicano Diego de Abriles), se extendería hasta 1947 a lo largo de 14 volúmenes.



Novela de la saga *Tres hombres buenos* publicada por ediciones Clíper.

Fuente: VV.AA. *El Coyote*. Volumen I. Colección *Maestros de la Historieta* número 5.

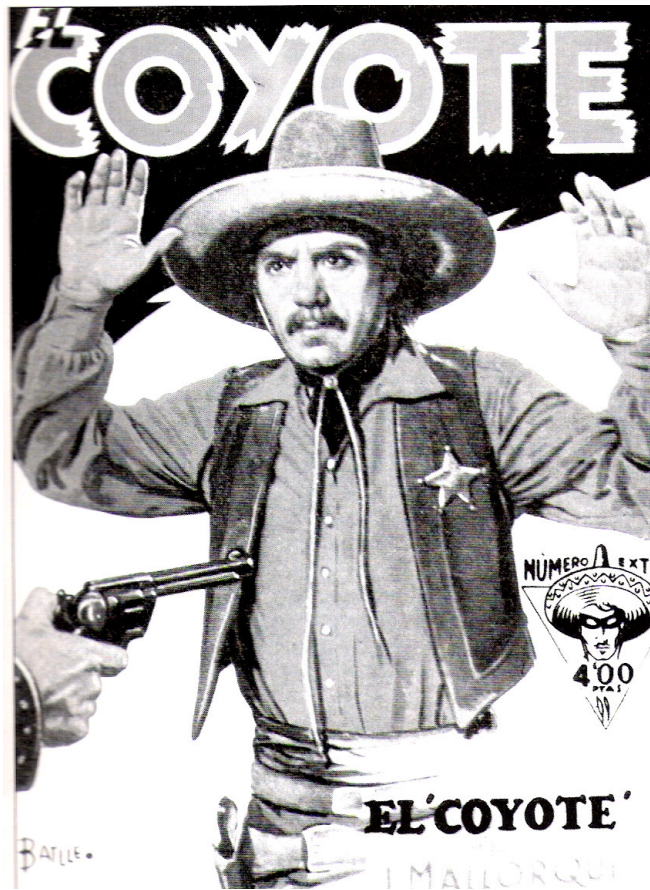
Quirón Ediciones. Valladolid. 2000.

Pero el auténtico punto de inflexión en la producción literaria de Mallorquí llegaría en 1943: el autor pasaría a encargarse, bajo diferentes seudónimos, de la serie *Novelas del Oeste* para Ediciones Clíper. Ese mismo año aparecería, como número nueve de tal colección, la novela que decidiría su futuro profesional, la antes mencionada *El Coyote*.

El relato narra la historia del joven César de Echagüe, heredero de un hacendado californiano que regresa a su patria tras una larga ausencia motivada por sus estudios en el extranjero. Don César padre espera con expectación la llegada de su descendiente, pues cuenta con su ayuda para oponerse a los norteamericanos que ocupan sus tierras. Sin embargo, el anciano sufre una terrible decepción: el joven César no es más que un melindroso pisaverde que ha renunciado por completo al uso de la violencia. En realidad,

tras la débil personalidad de César se oculta la identidad del Coyote, un justiciero enmascarado aclamado como héroe por la California ocupada, que finalmente pondrá fin a las tropelías del villano Clarke. La novela introducirá toda una panoplia de personajes, una tipología que será heredada por las futuras adaptaciones cinematográficas de la obra mallorquiniana: el general Clarke, paradigma del militar norteamericano autoritario que gobierna con mano férrea la oprimida California, Edmonds Greene, estadounidense de buen corazón concienciado con los sufrimientos de los hispanos, que acabará enamorando a Beatriz de Echagüe, la hermana de César, etc.

Empero, no se puede decir que la publicación de *El Coyote* supusiera un éxito inmediato de ventas; tampoco la novela destaca dentro de la obra mallorquiniana por su calidad literaria. Sin embargo, el propio escritor debió de percibir las posibilidades que tanto el personaje como su particular marco histórico ofrecían, de modo que comenzó a acariciar la idea de continuar las aventuras del Coyote en una serie propia. La propuesta, rechazada por editorial Molino, sería finalmente aceptada por Germán Plaza, a la sazón director de Ediciones Clíper, y se traduciría en un éxito tan rotundo que sorprendería a propios y extraños, convirtiéndose en el mayor fenómeno literario de la España de la época. La serie *El Coyote* se publicaría ininterrumpidamente hasta 1951, constando de 120 entregas, a las que habría que sumar nueve extras y un número especial. Precisamente en esta fecha Clíper lanzaría una segunda colección que tomaría el relevo de la primera, *Nuevo Coyote*, que presentaba ‘nuevas’ historias del personaje —en realidad, no tan nuevas, pues quedaban enmarcadas, retrospectivamente, en los primeros años de las andanzas del héroe californiano—. El éxito del personaje se resentiría en la nueva década, así que la serie no gozaría de la longevidad de su predecesora: se mantendría en los quioscos hasta el año 1953, abarcando 62 títulos. Así pues, Mallorquí llegó a escribir un total de 192 relatos dedicados al personaje.



Novela original del Coyote reeditada por Clíper como número extra dentro de la serie del justiciero.

Fuente: VV.AA. *El Coyote*. Volumen II. Colección *Maestros de la Historieta* número 5. Quirón Ediciones. Valladolid. 2000.

Pero la producción literaria de Mallorquí no se reduciría únicamente a la saga de su más afamado personaje. Paralelamente al Coyote, el novelista barcelonés se haría cargo de distintas series: *Pueblos del Oeste* (ocho títulos, publicados de 1949 a 1950), *Jíbaro* (doce títulos, de 1951 a 1953), *Futuro* (colección dedicada a la ciencia-ficción iniciada en 1953, de la que se desvincularía un año más tarde), etc. Pese a la estimable calidad de estos trabajos, ninguno de ellos llegaría a igualar en repercusión popular a la serie del justiciero californiano.

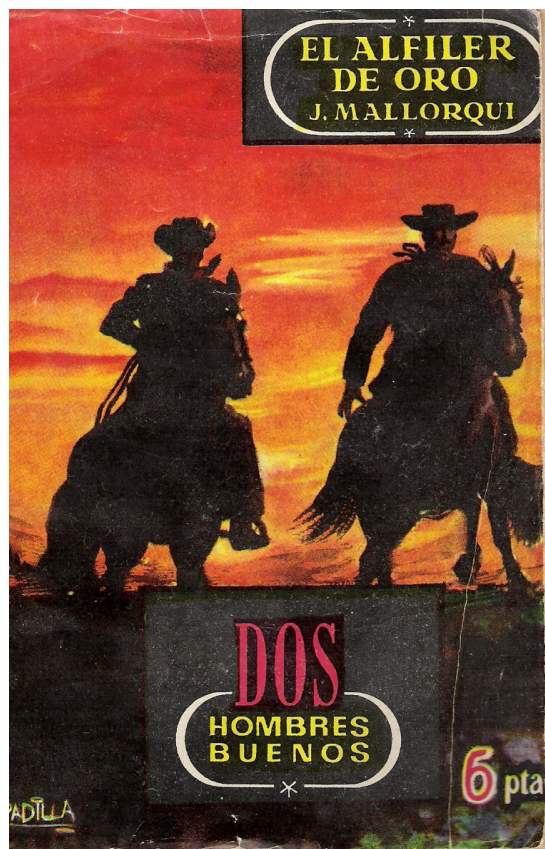
El año 1953 resultaría otro hito crucial en su carrera: el autor abandonaba definitivamente a su más querido personaje, el Coyote, quien ya no parecía estar tan en

boga entre el público como en la década anterior. Empero, la despedida del personaje no supondría revés alguno para su carrera profesional. Antes bien, Mallorquí iniciaría una nueva época de éxitos en un nuevo medio de comunicación. En virtud de una tentadora oferta del mismísimo Manuel Aznar (a la sazón directivo de la SER), el novelista desempeñaría el oficio de guionista de seriales radiofónicos en la emisora Radio Madrid. La incorporación de Mallorquí, que obligó al autor del Coyote a trasladarse desde su Barcelona natal hasta la capital española, se saldó con un triunfo rotundo. Su labor en el medio quedaría oficialmente reconocida por varios premios de prestigio (dos premios Ondas en 1954 y 1964, así como el Premio Nacional de Radio en 1965).

En 1954 se iniciaría el serial señero de Mallorquí, *Dos hombres buenos*. Tal radio-novela suponía el reencuentro con dos de sus antiguos personajes⁷, el hispano César Guzmán y el portugués Joao da Silveira, que habían sido creados en las páginas de la serie de novelas *Tres hombres buenos*. La emisión convocaría unas audiencias masivas en una España aún no dominada por la televisión, de modo que el programa permanecería casi una década en antena, concretamente hasta 1962. La aportación del novelista al serial no puede ser reducida a la de mero guionista, pues, como el propio hijo de Mallorquí recordaría: “*mi padre no se limitaba a escribir los guiones, sino que también los dirigía. Le preocupaba extraordinariamente la interpretación, los efectos especiales, la música y el ritmo narrativo. Sus guiones estaban plagados de notas técnicas, escritas con obsesiva minuciosidad, que mostraban hasta qué punto comprendía la importancia del sonido inarticulado en la narración radiofónica*”⁸.

⁷ El tercer ‘hombre bueno’, el mejicano Diego de Abriles, no acompañó a sus dos amigos en estas nuevas aventuras a través de las ondas hertzianas. Eso sí, más adelante Mallorquí incluiría en la serie un nuevo protagonista, el pintoresco juez Klein, de origen alemán.

⁸ César Mallorquí. “José Mallorquí: El hombre tras la máscara”. En *La novela popular en España*. Volumen I. Ediciones Robel, S.L. Madrid. 2000. Página 160.



Primera novela adaptación de las aventuras del serial radiofónico *Dos hombres buenos* publicada por Ediciones Cid.

En 1961 otra radio-novela adaptaría las aventuras de la más famosa criatura de Mallorquí, el mismísimo Coyote, pero, paradójicamente, no alcanzaría el éxito de los ‘hombres buenos’ y tendría una vida más bien efímera. Paralelamente a su labor radiofónica, Mallorquí también se encargaría de redactar las adaptaciones literarias de los episodios emitidos; así nacería la serie *Dos hombres buenos*, que alcanzaría el centenar de novelas. La actividad radiofónica del autor resultaría tan prolífica como su labor literaria; las radionovelas se sucedían: *Los Bustamante*, *Lorena Harding*, *La sangre de los Yberon...* emisiones que también se plasmarían en correspondientes adaptaciones literarias, siempre publicadas de la editorial Cid. También participaría en programas divulgativos, como *La marcha del tiempo*, *El hombre antes de Adán* o *La vuelta al mundo*.

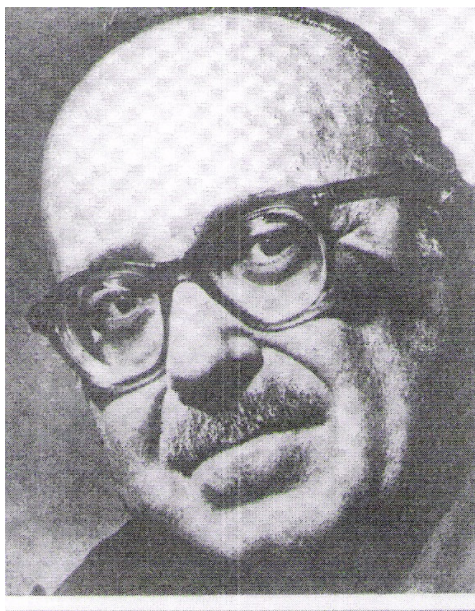
El éxito radiofónico de Mallorquí se extendería hasta inicios de los años setenta. El escritor, que atravesaba su época más fructífera tanto en términos productivos como en cuanto a beneficios económicos, habría de enfrentarse entonces a una grave desgracia de índole personal: la enfermedad y muerte de su esposa, Leonor del Corral, auténtico puntal de apoyo a lo largo de toda su carrera. Incapaz de superar la pérdida de la que había sido su compañera durante tantos años y aquejado de graves problemas de salud (un intenso dolor de espalda que le impedía escribir a máquina) el hombre que, gracias a su portentosa imaginación, había hecho olvidar sus penas a toda una generación de españoles durante la posguerra comenzaba a hundirse inexorablemente en una profunda depresión. Con un romanticismo casi digno de alguno de sus personajes, el escritor puso fin a su vida de un disparo el 6 de noviembre de 1972. Precisamente ese mismo año, antes de producirse el luctuoso suceso, Juan Francisco Álvarez Macías publicaba un estudio monográfico acerca de la obra mallorquiniana, reivindicando el talento del escritor. Casi a modo de cruel broma del destino, el ensayista terminaba su breve repaso biográfico a la vida del novelista con las siguientes palabras: “*La biografía de Mallorquí sigue abierta, y sólo el destino sabe hasta dónde llegará. Lo único cierto y seguro es que Mallorquí ya ha pasado a la Historia como el amo de la novela de acción española de los últimos treinta años*”⁹.

En un texto brillante por su emotividad, César, el hijo de Mallorquí recordaba la muerte de su padre en estos términos:

*“Lloraba por mi padre, pero aquel fogonazo, aquella bala, no sólo había significado el punto final de la vida de José Mallorquí; junto con él murieron César de Echagüe, Duke Straley, Joao da Silveira, miss Moniker, Pablo Rido y todos los cientos, quizá miles, de personajes que vivían dentro de la mente del escritor”*¹⁰.

⁹ Juan Francisco Álvarez Macías. *La novela popular en España: José Mallorquí*. Universidad de Sevilla. Sevilla. 1972. Página 119.

¹⁰ César Mallorquí. “José Mallorquí: El hombre tras la máscara”. En *La novela popular en España*. Volumen I. Ediciones Robel, S.L. Madrid. 2000. Página 167.



José Mallorquí

Fuente: Cómic *Aventuras Bizarras (Serie Azul)*, número 1, publicado por Ediciones Forum en 1987.

No soy quién para contradecir el conmovedor testimonio de César Mallorquí, pero creo que se equivoca en su última afirmación. A pesar de la muerte de su creador, al menos su más famoso personaje, el Coyote, continúa cabalgando a través de las páginas de la literatura popular aún en nuestros días gracias a las continuas reediciones de sus novelas¹¹.

* * * * *

Detengámonos a analizar un poco más en profundidad el universo del Coyote, configurado a lo largo de casi doscientas novelas, que es tanto como decir el universo literario mallorquiniano. Obviamente, el Coyote, dada su condición de héroe enmascarado, estaba inspirado en otro famoso justiciero, el Zorro. El personaje, creado por el escritor norteamericano Johnston McCulley en un serial posteriormente recopilado bajo el título de

¹¹ Las reediciones de la saga del Coyote se han venido sucediendo casi sin interrupción desde que el escritor diera por concluida la serie en 1953: en 1961, gracias a Ediciones Cid (coincidiendo con el serial radiofónico dedicado al personaje), en 1968, bajo el sello de Bruguera; en 1973, ya tras la muerte del propio Mallorquí, por parte de Favencia; en 1984 por Ediciones Forum y, la más reciente, en 2003, publicada por Planeta DeAgostini.

The Curse of Capistrano (1920), había alcanzado notoriedad internacional gracias a exitosas adaptaciones cinematográficas, como *La marca del Zorro* (*The Mark of Zorro*, Fred Niblo, 1920) o *El signo del Zorro* (*The Mark of Zorro*, Rouben Mamoulian, 1940), protagonizadas, respectivamente, por Douglas Fairbanks y Tyrone Power. Mallorquí jamás negó tal influencia, de hecho, inscribió, a modo de guiño, su propia creación dentro del mismo universo ficticio del personaje de McCulley, de suerte que el Coyote puede considerarse, con todas las de la ley, como sucesor o ‘hijo espiritual’ del Zorro. El homenaje se hace explícito en *La primera aventura del Coyote*, segundo número extraordinario de la serie en el que Mallorquí, a modo de *flashback*, narraba el origen del personaje. César de Echagüe, antes de asumir su identidad enmascarada, recordaba la leyenda del héroe de McCulley:

*“Cuarenta y seis años antes, cuando comenzó el siglo, un enmascarado había impuesto la ley y el orden en Los Ángeles. Con su espada había trazado en los rostros de sus enemigos unas zetas que aún perduraban en algunas viejas caras. El Zorro, ocultando su verdadera identidad tras un negro antifaz, devolvió a los californianos la ley y el orden perdidos. Luego, cuando su actividad ya no fue necesaria, clavó la espada en el artesonado de su casa y retiróse a vivir apaciblemente hasta el fin de sus días...”*¹².

Ahora bien, existe una diferencia crucial que aleja al héroe de Mallorquí del mundialmente popular héroe de McCulley: las aventuras de Echagüe se sitúan cronológicamente medio siglo después de las de Diego de la Vega, el *alter ego* del Zorro. Si este último medía su acero contra las huestes del emperador mejicano, César de Echagüe se las verá con los norteamericanos recién llegados al territorio californiano tras la firma del tratado anexionista de Guadalupe-Hidalgo en 1848. Esta particular elección del escenario histórico será la que permita a Mallorquí concebir y desarrollar el subgénero que le haría pasar a la historia: el *western* con raíces culturales españolas. En las novelas del Coyote, la

¹² José Mallorquí. *La primera aventura del Coyote / Don César de Echagüe*. Colección *El Coyote*. Ediciones Forum, S.A. Barcelona. 1984. Página 43 (Reedición de la novela *La primera aventura del Coyote* originalmente publicada por Ediciones Clíper).

California pre-norteamericana es considerada, a todos los efectos, una perpetuación de la propia España. Preguntado acerca de la literatura española del Oeste, Mallorquí definía el peculiar subgénero que había alumbrado como un “*medio de situar en el mundo a una serie de personajes de sangre española*”. El escritor aclaraba:

*“Al fin y al cabo, todo el Oeste se halla saturado de espíritu español. Lo que llamamos el Oeste se extiende desde Tejas a California, pasando por Nuevo Méjico y Arizona, más algo de Utah, Nevada, Kansas, etc. Tierras que fueron España hasta hace poquito más de siglo y medio. Pude haber situado a mis personajes en la propia España, pero en 1943 la cosa habría sido muy difícil. En los momentos actuales situaría a mis personajes en mi patria”*¹³.

Es decir, Mallorquí concibe a los californianos como auténticos españoles, representantes de los más destacados valores de la tradición de nuestra patria (refinamiento cultural, valentía, catolicismo...). La hispanidad corre por sus venas, late con fuerza en sus corazones; los californianos, son, por tanto, descendientes de la tradición de los grandes conquistadores y herederos —casi en el sentido *lamarckiano* del término ‘herencia’— de ‘esa antigua grandeza’. Revelador en este sentido resulta, por ejemplo, la confesión que un personaje norteamericano confía al californiano Jorge Azcón en una de las entregas de la serie, *La victoria del Coyote*:

“Posee usted un apellido ilustre. Sólo eso. Yo soy norteamericano; he nacido en la tierra de la libertad, donde no existen diferencias de clase, donde todos los hombres son iguales; pero he podido ver, hace ya tiempo, que si es fácil formar un ciudadano ilustre, en cambio es imposible hacer un apellido ilustre. Para alcanzar el título que usted tiene, o sea su apellido, valorado por varias generaciones de caballeros, es preciso aguardar cien años o más. Un Smith o un

¹³ Entrevista publicada en *El Correo Catalán* (12-12-1968). Reproducida en el cómic *Aventuras Bizarras (Serie Azul)*, número 1, publicado por Ediciones Forum en 1987.

Jones están al alcance de cualquiera, pero un Azcón, cuya estirpe se remonta a mucho antes del descubrimiento de América, es muy difícil de hallar”¹⁴.



Una de las novelas del Coyote publicadas por la editorial Bruguera (1968-1971).

Fuente: VV.AA. *El Coyote*. Volumen II. Colección *Maestros de la Historieta* número 5. Quirón Ediciones. Valladolid. 2000.

¹⁴ José Mallorquí. *La justicia del Coyote / La victoria del Coyote*. Colección *El Coyote*. Ediciones Forum, S.A. Barcelona. 1984. Página 74. (Reedición de la novela *La victoria del Coyote* originalmente publicada por Ediciones Clíper).

La propia California queda convertida en una virtual extensión de España; en *El Coyote*, la primera novela de la serie, el personaje del ‘buen americano’, el enviado de Washington, Edmonds Greene¹⁵, espeta a un enfurecido general Clarke:

*“Pregunte a cualquiera de esos indios que andan por ahí quién es el rey de California y cuál es la bandera que ondea sobre el Ayuntamiento. Le contestarán que esto es del rey de España y que la bandera es española”*¹⁶.

Mallorquí dedica el tercer capítulo de su novela *La primera aventura del Coyote* a la narración de los hechos históricos que condujeron a la toma del territorio californiano por parte de las tropas de la Unión. En el capítulo, lleno de referencias históricas reales, aparece como personaje el legendario explorador Kit Carson. Como consejero del gobierno norteamericano acerca de ‘la cuestión californiana’, el héroe del *Far West* comparará al nuevo estado con Tejas, enfatizando la ‘condición española’ del primero. Obviamente, es José Mallorquí quien habla a través de las palabras de Carson cuando éste declara:

¹⁵ Mallorquí explica en *El Coyote* la simpatía de Greene por los californianos en virtud del particular linaje del personaje, vinculado a la cultura española: *“Por sus venas corría la sangre de los Greene, sangre que se había vertido en Yorktown, cuando el abuelo de Edmonds combatió contra los ingleses al lado de Washington, y también en Tripoli, cuando el padre de Edmonds intervino en 1815 en la campaña contra la piratería tripolitana, ocupando un mando en la Constitución. Durante estas operaciones, el joven Edmonds había permanecido en Alicante, puerto que servía de base a los mercantes americanos. Más tarde cuando las operaciones adquirieron mayor intensidad, pasó a Malta. Por su estancia en el puerto español y por la misión que el abuelo Greene desempeñó junto al gobierno de Madrid en tiempos de lucha por la independencia, el conocimiento que los Greene tenían de España era muy grande. Esto movió al Gobierno Federal a enviar al tercer Greene a California «con la seguridad de que sus gestiones entre los Estados Unidos y los habitantes del territorio recién conquistado contribuirán a una mejor inteligencia entre nuestros nuevos súbditos»*” (José Mallorquí. *El Coyote / La vuelta del Coyote*. Colección *El Coyote*. Ediciones Forum, S.A. Barcelona. 1984. Página 10 [Reedición de la novela *El Coyote* originalmente publicada por Ediciones Clíper]).

¹⁶ José Mallorquí. *El Coyote / La vuelta del Coyote*. Colección *El Coyote*. Ediciones Forum, S.A. Barcelona. 1984. Página 12. (Reedición de la novela *El Coyote* originalmente publicada por Ediciones Clíper).

*“Tejas estaba poblada por una minoría mejicana y por una mayoría norteamericana; por eso, después de unos años de independencia, terminaron por solicitar el ingresar en la Unión; pero California es muy distinta. La influencia española es allí enorme. Las grandes familias, o sea, las más poderosas, no han tenido tiempo de sentirse mejicanas. Apenas se han dado cuenta de que España ya no domina allí. Y lo poco que han visto de la República mejicana no les ha dejado ningún buen recuerdo. Por eso todos aspiran a la independencia. El movimiento será apoyado por la gente rica, y si España quisiera podría recuperar su antigua colonia. Creo que al Gobierno no puede interesarle que España regrese a América y se coloque cerca de Méjico, donde por desgracia, las cosas van de mal en peor. La proximidad de España podría redundar en que Méjico, para librarse del desorden que allí impera, regresara a lo antiguo, acaso como reino independiente, pero unido por lazos muy estrechos a España. [...] Nos queda mucho Oeste que colonizar, y no nos conviene que lo colonice España. A la lentitud de nuestros progresos se opondría la increíble rapidez de los conquistadores españoles... No debemos olvidar que en tanto que nuestros colonos apenas ocupaban unas playas del Norte, los españoles habían conquistado todo el Sur y casi la mitad de lo que lógicamente habrán de ser, en el futuro, los Estados Unidos”*¹⁷.

El universo del Coyote aparece así regido por un principio que podríamos considerar una subversión del famoso mito *western* del ‘desierto que se convierte en jardín’, popularizado, entre otros, por el historiador Henry Nash Smith en su obra *The Virgin Land*¹⁸. O, más precisamente, no se trata tanto de una subversión como de una reinterpretación: el mito es el mismo, pero cambia quién desempeña el papel de héroe en aquél. Porque en la obra mallorquiniana el mérito de haber civilizado esas tierras corresponde a los conquistadores españoles y no a los pioneros norteamericanos, puesto que, como de nuevo señala Edmonds Greene al vil Clarke, los españoles “*tomaron lo que*

¹⁷ José Mallorquí. *La primera aventura del Coyote / Don César de Echagüe*. Colección *El Coyote*. Ediciones Forum, S.A. Barcelona. 1984. Página 16. (Reedición de la novela *La primera aventura del Coyote* originalmente publicada por Ediciones Clíper).

¹⁸ Henry Nash Smith. *Virgin Land: The American West as Symbol and Myth*. Cambridge, Massachussets. Harvard University Press. 1950.

*se les concedió y, a base de un trabajo que asustaría a nuestros campesinos, convirtieron el desierto en vergel. Y usted, ahora, quiere traspasar esa obra de todo un siglo a quienes no han hecho nada”*¹⁹.

Las novelas del Coyote no muestran, por consiguiente, una colonización, sino más bien la disolución de una sociedad organizada. California ya era una tierra civilizada cuando los primeros incursores norteamericanos llegaron; desgraciadamente, la cultura hispana está condenada y el viejo refinamiento no puede sobrevivir en “*unas tierras donde los yanquis eran tenidos por el exponente máximo de la incultura y de la incorrección*”²⁰. En *La vuelta del Coyote*, segunda novela de la saga, durante el entierro de una californiana, uno de sus compatriotas increpa a los anglosajones aludiendo al cementerio donde tiene lugar la inhumación: “*Quizá algún día vengan aquí y destruyan todo esto para levantar una fábrica o un burdel*”²¹. ¿Acaso es posible encontrar un ejemplo más literal y prosaico (o, ya puestos, más lúgubre) que ilustre la conocida tesis de Clarke de “destruir los cimientos de la vieja California”? El nuevo modo de vida norteamericano (que parece estar representado únicamente por sus cualidades supuestamente más negativas, como el ‘capitalismo salvaje’ de las industrias y los negocios de dudosa moralidad) se diría destinado a erigirse sobre el cadáveres de la vieja cultura californiana. He ahí la tragedia: si el *western*, en general, aborda la llegada de la civilización allí donde ésta aún no era conocida, allí donde campaba a sus anchas la ilegalidad; la particularidad del Oeste del Coyote reside en que la aparición de la ley americana implica el fin de una legalidad preexistente, la española, que, además, parece mucho más ilustrada. Como uno de los personajes de Mallorquí (hispano-californiano, por supuesto) afirmaría en *La vuelta del Coyote*:

¹⁹ José Mallorquí. *El Coyote / La vuelta del Coyote*. Colección *El Coyote*. Ediciones Forum, S.A. Barcelona. 1984. Página 12. (Reedición de la novela *El Coyote* originalmente publicada por Ediciones Clíper).

²⁰ Ídem nota anterior. Página 16.

²¹ José Mallorquí. *El Coyote / La vuelta del Coyote*. Colección *El Coyote*. Ediciones Forum, S.A. Barcelona. 1984. Página 78. (Reedición de la novela *La vuelta del Coyote* originalmente publicada por Ediciones Clíper).

“Los hombres del norte trajeron su ley, que todos decían era mucho más perfecta que la antigua ley española; pero cuya perfección no debía ser tanta cuando era tan fácil burlarla. O quizá era sólo buena para los que la trajeron” ²².

En las novelas del Coyote abundan los personajes norteamericanos que eluden el peso de la justicia tras haber cometido las más diversas tropelías contra los californianos. Y también cunden los personajes hispanos que tienen que sufrir en su propia carne el peso de la nueva legalidad; en la inmensa mayoría de los casos, de forma manifiestamente injusta (expropiaciones de tierras, condenas por delitos que no han cometido...). El tema de esta injusticia legal anglosajona constituirá un elemento argumental recurrente en las posteriores adaptaciones cinematográficas del personaje del Coyote. Ahora bien, Mallorquí reconoce que la ley norteamericana, algún día, llegará a ser tan válida como la española, superando la discriminación racial. Consideremos, por ejemplo, el siguiente diálogo entre César de Echagüe y su prometida Leonor tomado de *El valle de la muerte*:

“—¡Y ellos creen que están civilizando esta tierra! —exclamó Leonor.

—Es inevitable —replicó César—. Toda creación ha de ser violenta para poder provocar una reacción igualmente violenta que termine con la violencia. Es la eterna ley.

—Dirás que no es ley.

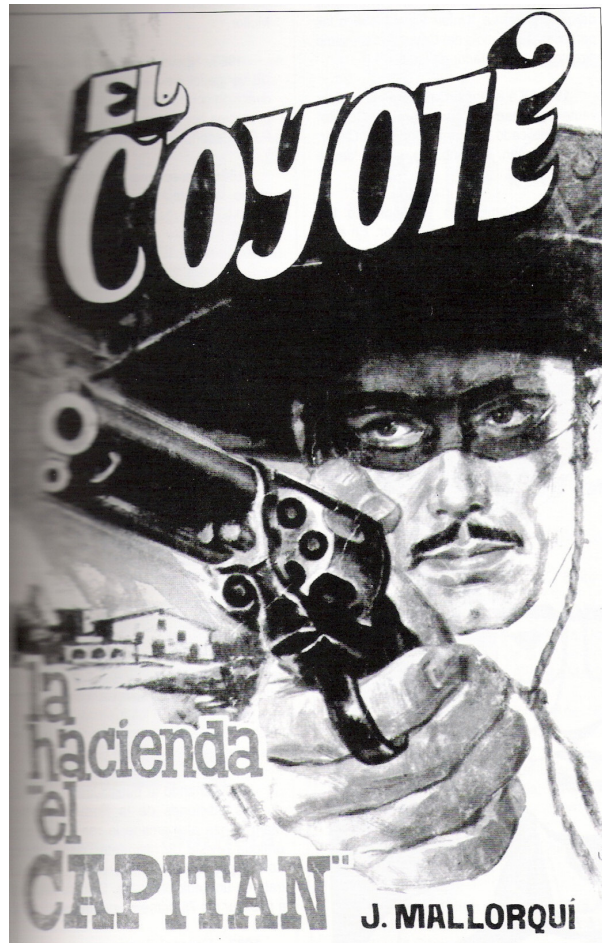
—Ahora no; pero luego vendrá” ²³.

Mallorquí, como autor, parece tomar una posición ambivalente, similar a la de su personaje protagonista. Pese a su profundo pesimismo ante la disolución, la pérdida histórica de la California española, a veces deja traslucir una profunda admiración por la nueva nación norteamericana. Conforme la saga avance, la visión de los estadounidenses se tornará más positiva, reflejo de su progresiva integración con los hispanos. El problema no

²² Ídem nota anterior. Página 73.

²³ José Mallorquí. *Huracán sobre Monterrey / El valle de la muerte*. Colección *El Coyote*. Ediciones Forum, S.A. Barcelona. 1984. Página 85. (Reedición de la novela *El valle de la muerte* originalmente publicada por Ediciones Clíper).

es tanto la llegada de los norteamericanos como la pérdida de los valores típicamente californianos. Los americanos que han llegado a California son, en su mayoría, una banda de delincuentes y oportunistas atraídos por la fiebre de oro como moscas por la miel, pero, en el futuro, la nación estadounidense evolucionará, alcanzará también la prosperidad. Es ‘la marcha del tiempo’ (por citar el título de uno de los programas radiofónicos en los que Mallorquí trabajaría como guionista). No hay fuerza humana que pueda oponerse a ello. Así, aunque el Coyote represente claramente el rol de un campeón español, el personaje no fija su objetivo final —o no puede fijarlo, pues la empresa sería imposible— en la independencia californiana, sino más bien en la justa y equitativa integración de los antiguos californianos en la Unión.



Una de las novelas del Coyote publicadas por la editorial Favencia desde 1973.

Fuente: VV.AA. *El Coyote*. Volumen II. Colección *Maestros de la Historieta* número 5. Quirón Ediciones. Valladolid. 2000.

Así que Mallorquí, más que denunciar la intervención norteamericana, pretende rendir un cierto homenaje a los hispanos que sacrificaron su modo de vida, sus creencias, su cultura y sus costumbres para lograr la integración del estado californiano en el territorio de la Unión, lo que es tanto como exigir un cierto reconocimiento a la contribución española a la fundación de los Estados Unidos. Este legado cultural debería sobrevivir por siempre en la sociedad norteamericana; casi podríamos decir que, en este sentido, Mallorquí es el primer escritor ‘anti-globalización’ —ahora que parece estar de moda la expresión— de la literatura española. Como uno de sus personajes (de nuevo, el Edmonds Greene de *El Coyote*) asevera:

*“Es posible —dijo— que dentro de ochenta o noventa años la población de California haya sido asimilada por la raza sajona. Quizá sea difícil encontrar apellidos españoles; pero, en cambio, puede tener la seguridad de que Los Ángeles se seguirá llamando así, San Francisco será San Francisco, Sacramento no habrá cambiado de nombre, y no sólo eso, sino que todos sus habitantes sentirán un gran orgullo de que sus antepasados pertenecieran a la raza de Don Quijote. Quizá, incluso, les levanten monumentos”*²⁴.

El maestro del *western* literario español se aproxima, en cierta medida, al punto de vista de otro maestro, el del *western* como género cinematográfico. En particular, el escritor parece suscribir la conocida posición crítica de John Ford acerca de ‘imprimir la leyenda y no los hechos’ que el genial realizador irlandés-norteamericano había enunciado implícitamente al final de *Fort Apache* (*Fort Apache*, 1948) y explícitamente en la conclusión de *El hombre que mató a Liberty Valance* (*The Man Who Shot Liberty Valance*, 1962). El novelista español parece creer que es imposible detener el curso de la historia. Pero eso no implica que su simpatía quede del lado de aquellos que han quedado atrás en beneficio del progreso de la nación norteamericana.

²⁴ José Mallorquí. *El Coyote / La vuelta del Coyote*. Colección *El Coyote*. Ediciones Forum, S.A. Barcelona. 1984. Página 11. (Reedición de la novela *El Coyote* originalmente publicada por Ediciones Clíper).



Primera novela del Coyote publicada por ediciones Forum (1983).

Destaquemos, por último, la compleja personalidad que Mallorquí supo imprimir a su personaje protagonista. No me estoy refiriendo al Coyote, sino más bien a su *alter ego*, a la identidad de César de Echagüe. En *El Coyote*, la primera entrega de la serie, César es poco más que un señorito remilgado, afeminado, afectado y ñoño, en resumen, el habitual estereotipo que suele encubrir la auténtica naturaleza de los héroes enmascarados, desde el Zorro hasta Superman. Pero conforme la serie avance, el hacendado californiano irá ganando en profundidad psicológica, desarrollando un ‘saber estar’ y adquiriendo una actitud vital comprometida, inteligente y un tanto cínica. Como indica el estudioso mallorquiniano Álvarez Macías “a estas alturas se da entre Mallorquí y don César una estrecha compenetración mediante la cual, burla burlando, el primero proyecta sistemáticamente en la mayoría de los episodios una concepción de la vida matizada con

copioso humor de altura” ²⁵. César ganaría así “*una personalidad que se desarrollaría hasta el punto de que, poco a poco, a lo largo de la serie, fue eclipsando a su otro yo, el Coyote, figura más convencional y monolítica pese a ser el supuesto protagonista absoluto y referente de la obra*” ²⁶.

El César de Echagüe mallorquiniano hace gala de una personalidad un tanto ambigua, casi desgarrada. Por un lado, no puede renegar de sus raíces hispanas: es californiano, se siente orgulloso de serlo y su corazón, como no podía ser menos, pertenece a su pueblo y no a los invasores norteamericanos. Ahora bien, a diferencia de buena parte de la galería de personajes hispano-californianos que pueblan los relatos de Mallorquí, César no se halla completamente dominado por el arquetipo de ‘lo español’, no está atrapado por ese pasado histórico que impone a sus paisanos un forzoso sentido del honor y del patriotismo. César es, ante todo, realista, derrochando un pragmatismo que en cierta medida le acerca a la mentalidad de los anglosajones que ahora dominan su patria. Ese sentido de lo práctico, esa claridad a la hora de percibir las cosas como en realidad son y no como deberían ser, le llevarán a asumir una postura un tanto insolente ante el heroísmo de muchos de sus compatriotas. César es consciente de que la invasión norteamericana es un hecho irreversible, no tiene sentido enfrentarse abiertamente a los ocupadores, pues sería como contravenir a la misma historia. Ahora bien, también es consciente de que el nuevo orden anglosajón es injusto con los californianos, y alguien debe poner coto a sus fechorías. Fruto de este desgarró, la personalidad del personaje parece escindirse en dos: la del vengativo Coyote, oscuro justiciero que, más que un rebelde o un revolucionario es en realidad un rectificador de la ética norteamericana, actuando allá donde se ha producido un atropello contra un hispano, y la del cínico César de Echagüe, que asume con paciente estoicismo la inevitable ocupación estadounidense. En *La primera aventura del Coyote*, Beatriz, la hermana de César, alaba la valentía de dos amigos del californiano, Sérbulo Varela y Anselmo Salinas, que han optado por la lucha armada contra los norteamericanos.

²⁵ Juan Francisco Álvarez Macías. *La novela popular en España: José Mallorquí*. Universidad de Sevilla. Sevilla. 1972. Página 166.

²⁶ Fernando Martínez de la Hidalga. “La novela del Oeste”. En *La novela popular en España*. Volumen I. Ediciones Robel, S.L. Madrid. 2000. Página 72.

César se defenderá de la acusación de cobardía denunciando el patriotismo inútil de sus compañeros:

“Ya sé —rió César—iríamos a colocar flores al pie de sus imágenes de bronce, unas imágenes que nos presentarían a Sérbulo y a Anselmo cogidos de la mano, con la cabeza erguida al cielo, muy atractivos y muy distintos de cómo fue, en realidad, la cosa. Es posible que al bronce y al granito las flores y las lágrimas les impresionaran mucho; pero a los pobres que fueran ahorcados no creo que ni lágrimas ni flores les aliviaran en nada el mal momento que pasaban mientras colgaban.

—Eres..., eres un... ¡Oh, no sé lo que eres!

—Un hombre práctico, Beatriz. Porque suponiendo que a Salinas y a Varela los ahorcaran, y tú, dentro de veinte años, fueras con tus hijos a emocionarte al pie de su monumento, lo cierto es que iríais allí al salir de misa y antes de ir a comer y que todas tus emociones no te impedirían preocuparte de si el pollo estaba bien asado, las patatas bien cocidas, el pescado en su punto y los vinos y el agua bien frescos. ¿Crees que vale la pena dejarse ahorcar por cinco minutos de lágrimas y de emoción al cabo de veinte años? A mí me parece que no” ²⁷.

Dadas las especiales circunstancias geopolíticas de la década de los cuarenta, con una España atravesando un período de aislamiento internacional, el apabullante éxito de las novelas del Coyote era fácilmente explicable²⁸. En una época forzosamente necesitada de

²⁷ José Mallorquí. *La primera aventura del Coyote / Don César de Echagüe*. Colección *El Coyote*. Ediciones Forum, S.A. Barcelona. 1984. Página 21. (Reedición de la novela *La primera aventura del Coyote* originalmente publicada por Ediciones Clíper).

²⁸ Para hacernos una idea de la situación de España en el marco geopolítico de mediados de los años cuarenta basta considerar los siguientes datos: en 1945, tras la formación de las Naciones Unidas en la conferencia de San Francisco, España no es admitida como miembro de la organización; en 1946 nuestros vecinos galos cerrarán la frontera pirenaica; ese mismo año los gobiernos de Francia, Reino Unido y Estados Unidos de América condenan en una nota pública al gobierno del general Franco. En definitiva, nuestro país, en el período inmediato al final de la segunda guerra mundial, atravesaba una época de aislamiento absoluto.

patriotismo, el Coyote recordaba a los españoles la nobleza de su herencia cultural que superaba, con mucho, la de cualquier país extranjero. Como indica el ensayista Fernando Martínez de la Hidalga en su estudio sobre la novela popular del Oeste en nuestro país:

*“En una España saliente de una feroz guerra civil en pleno aislamiento diplomático, con un pasado reciente de decadencia (aún viva la memoria histórica de la derrota de 1898) y con una secular antipatía a los anglosajones (la “pérfida Albión”), los lectores tendrían que sentirse identificados con esta fútil pero atractiva revancha literaria”*²⁹.

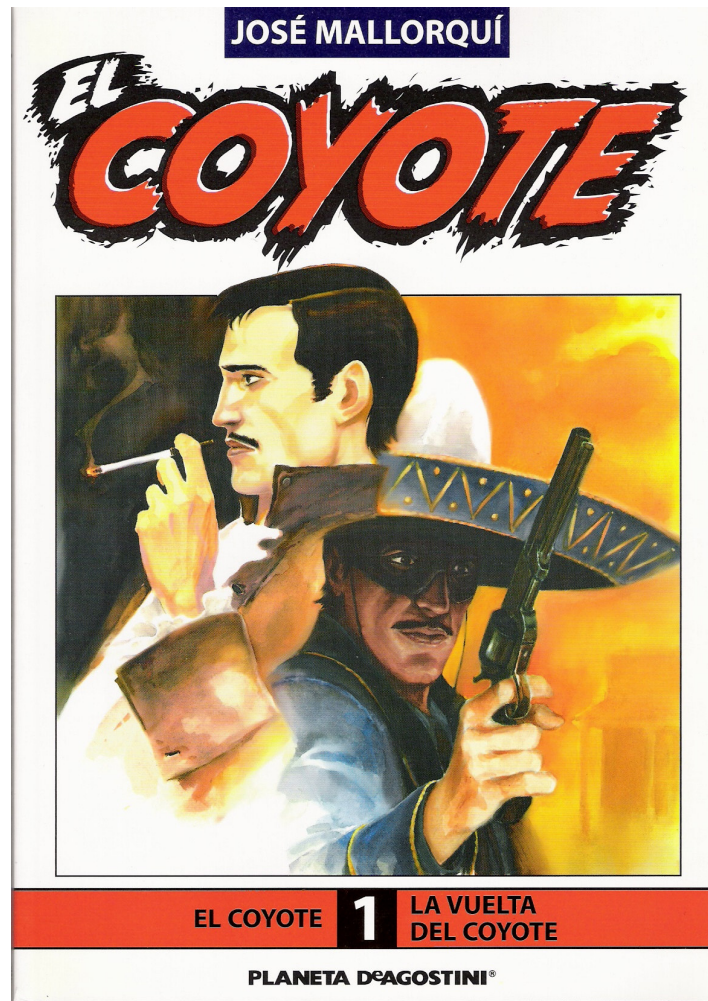
Lo cierto es que el Coyote gustó por igual a todos los españoles, independientemente de sus credos o simpatías políticas. Así, el patriotismo español que se destila de la reivindicación de la California hispana estaría en clara sintonía con los valores del régimen franquista —se ha comentado como anécdota que el propio general Franco era seguidor del personaje y hasta llegó a escribir una carta de felicitación al mismo Mallorquí—, pero algunos detalles, como el hecho de que el Coyote hiciera frente a un gobierno de ocupación y de clara naturaleza militar, así como alguno de los cínicos comentarios de César de Echagüe bien podían haber contribuido también a conseguir la identificación de la España republicana derrotada en la contienda bélica³⁰; como indicaba

No obstante, la situación habría de cambiar radicalmente en la década siguiente con el apogeo de la llamada ‘guerra fría’.

²⁹ Fernando Martínez de la Hidalga. “La novela del Oeste”. En *La novela popular en España*. Volumen I. Ediciones Robel, S.L. Madrid. 2000. Página 71.

³⁰ La misma situación histórica de la California de mediados del siglo XIX constituye un marco de acción que se presta a la comparación con la situación de la España de los años cuarenta. El nuevo estado de la Unión había pasado, con relativa rapidez, de su condición de virreinato español (época en la que habría que situar la abundante actividad evangelizadora llevada a cabo por misioneros franciscanos como fray Junípero Serra) a territorio del nuevo estado mejicano del emperador Iturbide. Los años cuarenta del siglo XIX vendrían caracterizados por la inestabilidad política de California, donde los californianos no verían con buenos ojos la imposición de una política centralista en virtud de la cual el territorio californiano quedaba controlado por un gobernador dependiente de la capital. El descontento se tradujo en revueltas, mientras que, de forma paralela, la parte más norteña del territorio californiano empezó a tender a los Estados Unidos. Tras la guerra entre Norteamérica y México, la parte norte de California quedaría en manos estadounidenses

Antonio Martín en la introducción a la edición de la serie de novelas del Coyote por parte de Ediciones Forum en 1983, el Coyote “*surge en un tiempo histórico y en un país muy concretos, convirtiéndose pronto en un símbolo inconsciente de las vagas aspiraciones de justicia y esperanza que nutrían la conciencia histórica de los españolitos de a pie*”³¹.



Primera novela del Coyote publicada por Planeta DeAgostini (2003).

merced al tratado de Guadalupe-Hidalgo (1848). Así pues, tenemos un territorio de tradición monárquica, que pasa posteriormente a un gobierno republicano caracterizado por la inestabilidad política; inestabilidad que finalmente provoca la caída del mismo, un conflicto armado y la llegada de un ejército de ocupación. Desde luego, pueden hacerse paralelismos con la historia reciente de España en los años 40.

³¹ Antonio Martín. “Prólogo”. En *El Coyote/ La vuelta del Coyote*. Colección *El Coyote*. Ediciones Forum, S.A. Barcelona. 1984.

Otra de las peculiaridades de Mallorquí es la creación de un público propio, más amplio que el habitual conjunto de consumidores sistemáticos de novelitas del Oeste. El creador del Coyote ofrecía a sus lectores unas narraciones escritas con una impecable corrección, con unos personajes ricos en matices, con unos desarrollos argumentales que se alejaban del habitual esquematismo de este tipo de literatura para dar cabida a recursos como el *flashback*, la continuidad argumental entre novelas, etc. Por si esto fuera poco, el prodigioso conocimiento de la historia norteamericana proveía al autor de una base sólida sobre la que elaborar la ambientación de su particular universo. La proliferación de referencias históricas es una constante en la obra mallorquiniana; el escritor aportaba así al género una carga cultural que, en cierta medida, redimía a éste de su condición de mero entretenimiento de ‘leer y tirar’, únicamente apto para una masa de lectores un tanto iletrados. Tal vez así se puede explicar que las novelas del Coyote gozaran de considerable aceptación también entre las clases medias y altas de nuestro país. Juan Francisco Álvarez Macías afirma en su monografía sobre Mallorquí que el lector del Coyote “*debe conocer la Historia de España, en especial a partir de los Reyes Católicos; tener noticias suficientes de las guerras religiosas europeas, de la llegada a América del «Mayflower», la fundación de las colonias y su trascendencia histórica, de la Revolución burguesa del siglo XVIII y su secuela, la Independencia americana; de la colonización del Oeste, guerra entre los estados norteamericanos, guerra de éstos con México, guerra india, luchas napoleónicas, etc.*”³². Un poco exagerada me parece la aseveración de Macías, más que nada porque el español medio de la posguerra podía darse por satisfecho simplemente si había aprendido a leer, dados los índices de analfabetismo de la época. No obstante, todos los temas históricos apuntados por el ensayista serían tratados directa o indirectamente conforme avanzara la serie del Coyote, lo que da idea de la aportación cultural de Mallorquí al campo de la literatura popular.

En cualquier caso, la popularidad del personaje sería tremenda, superando las expectativas más positivas de Mallorquí. El estudioso Fernando Martínez de la Hidalga resume así el éxito del personaje:

³² Juan Francisco Álvarez Macías. *La novela popular en España: José Mallorquí*. Universidad de Sevilla. Sevilla. 1972. Página 145.

“El éxito del Coyote fue inmenso. Sus novelas llegaron a alcanzar tiradas fabulosas para este tipo de literatura (más de 60.000 ejemplares). Se lanzaron al mercado álbumes de cromos y colecciones de historietas gráficas infantiles, saltó a las ondas en populares seriales radiofónicos, y al cine, donde dio origen a varias películas (la última nada menos que en 1998).

Este éxito se extendió a otros países. Sus novelas se tradujeron a 14 idiomas, entre ellos el inglés, francés, alemán e italiano, y se publicarían en Francia, Alemania, Bélgica, Italia, Suiza, Reino Unido, Portugal, Dinamarca y toda Iberoamérica. En suma, llegó a convertirse en el personaje de ficción literaria más importante de la España de la posguerra” ³³.

Como apunta Martínez de la Hidalga, la saga del Coyote acabaría por exceder el ámbito estrictamente literario. Por de pronto, cabe concederle el mérito de originar un nuevo subgénero cinematográfico, el *western* español. Ahora bien, cuando la primera película del Oeste inspirada en la obra de Mallorquí, *El Coyote* (Joaquín Romero Marchent, 1954) —film que podríamos considerar como pistoletazo inaugural del género—, llegase a las pantallas comerciales, ya existiría en nuestro país una pequeña tradición cinematográfica relacionada con el *western*: me refiero a la parodia, la comedia burlesca. Por eso, se dedicará el apartado siguiente, casi a modo de interludio, a repasar brevemente esta aproximación cómica del cine español al universo del Oeste, para, inmediatamente, centrarnos en el capítulo siguiente, ya sin más preámbulos, en el análisis de las adaptaciones cinematográficas basadas en la obra de Mallorquí.

³³ Fernando Martínez de la Hidalga. “La novela del Oeste”. En *La novela popular en España*. Volumen I. Ediciones Robel, S.L. Madrid. 2000. Páginas 70-71.

Pioneros silentes y caricaturas chuscas. La prehistoria cinematográfica del *western* español.

Siendo rigurosos, la historia —o más bien la prehistoria— del cine del Oeste nacional se iniciaría en una fecha muy temprana. En pleno período silente (1920) Juan Pallejà dirigía un film absolutamente fuera de tiempo y de lugar: *Lilian*, un *western* rodado en exteriores barceloneses y producido con la intención descarada de abrirse un pequeño hueco en el mercado internacional. Así al menos parece demostrarlo el hecho de que ni el director español ni su equipo tuvieron muchos reparos en ‘norteamericanizar’ convenientemente sus nombres; por tanto, a Pallejà no sólo cabe concederle el mérito de abrir la producción del *western* cinematográfico español, sino también el de inaugurar una práctica que se convertiría en seña de identidad del género poco más o menos medio siglo después: el afán por ocultar la nacionalidad del film recurriendo a seudónimos anglosajones.

Un comentario similar podría dedicarse a *Western*, con la salvedad de que en este caso la filmación de la cinta no llegó a completarse. Este título, *Western*, se atribuye a otra película muda española del Oeste (o más bien a varios fragmentos de película muda) supuestamente dirigida por Josep Moles i Badia en 1922. Las escasas secuencias que se conservan incluyen algunas escenas típicas del género (un plano general de varios *cowboys* descendiendo a caballo por una ladera, atravesando un río, etc.). Se diría que el argumento de la cinta giraba en torno a un tema ya recurrente en el cine del Oeste norteamericano de aquella época: el descubrimiento de un yacimiento de oro y la avidez inmediatamente suscitada por tal hallazgo en algunos personajes. En una escena podemos apreciar a varios mineros afanándose en su trabajo dentro de una cueva excavada artificialmente en la ladera de una montaña; de repente, parecen encontrar algo valioso. El hecho desencadena toda una ola de violencia: un minero golpea a otro por la espalda; otra secuencia nos muestra la agonía de un *cowboy* ensangrentado regresando a su hogar; incluso podemos ver en un plano general cómo un cuerpo se despeña al caer desde un risco a gran altura³⁴. A pesar de la escasez del material conservado, las imágenes de *Western* nos permiten aventurar

³⁴ Obviamente se trata de un muñeco, pero sin duda hubiera constituido una escena impactante para las audiencias de la época.

algunas conclusiones: la presencia en el argumento de situaciones típicas del género, la utilización visual del paisaje (planos de ríos, montañas, cataratas...) y la indumentaria lucida por los personajes son indicios que parecen indicar que la cinta también habría sido concebida con afán de emular a las películas del Oeste provenientes de más allá del Atlántico.

A diferencia del ejemplo proporcionado por las filmografías italiana o francesa, donde es posible encontrar un cierto corpus de *westerns* mudos, las iniciativas de Pallejà y Moles i Badia no parecieron prender entre los realizadores españoles, de tal modo que, por lo que sabemos, *Lilian* y *Western* constituyen los únicos *westerns* mudos producidos en nuestro país³⁵.

Lilian y *Western* suponían un primer paso español, aún vacilante, hacia el universo del cine del Oeste. No sería el único. Antes de delimitarse la senda a seguir por el *western* puramente nacional, habría un puñado de aproximaciones, dispares entre sí, pero todas ellas unidas por el sentido del humor paródico como característica fundamental. El *western* español nacía, ya desde sus mismos inicios, marcado por un cierto antiamericanismo que queda patente en unos films cómicos que, en palabras del estudioso Carlos Aguilar, “*acaso se plantearon, por lo menos en parte y tal vez sin plena consciencia, como muestra de desprecio hacia una cultura, la estadounidense, cuyo gobierno entonces se mantenía en abierta hostilidad con la España del general Franco*”³⁶. En tal categoría —es decir, la parodia— aparece habitualmente encuadrada *Oro vil* (1941), película que sólo su propio director, Eduardo García Maroto, parecía considerar un film de aventuras con todas las de

³⁵ Fernando Méndez-Leite, en una de las primeras filmografías publicadas sobre el género (incluida en el artículo “Las muertes tienen su precio o algunas palabras sobre el “*Spanish western*””, *Film Ideal* nº 201-204, 1966) menciona un *western* mudo español producido en 1919 con el título *Un paso hacia a la muerte*. La sucinta nota no especifica ni director ni intérpretes, simplemente, a modo de comentario, indica: “*Rodado en Barcelona. Inédito*”. No existe ninguna otra referencia bibliográfica que aluda a tal film ‘fantasma’. Tal vez Méndez-Leite se refiriera a la película de Pallejà o, más probablemente, a la de Moles i Badia, pues ninguna de las dos cintas aparece mencionada en su filmografía.

³⁶ Carlos Aguilar. “Entre Zorros y Coyotes: la extraña raíz del *western* hispano-italiano de los años 60”. *Cuadernos de la Academia* nº 5. Madrid. 1999. Página 30.

la ley. El mismo García Maroto reincidiría una década después con una chufra del mundo del Oeste en uno de los tres *sketches* que componen su película cómica, *Tres eran tres* (1953). Dentro de esta línea habría que incluir, igualmente, la conocida secuencia onírica protagonizada por Pepe Isbert (convertido en un disparatado *cowboy*) en *¡Bienvenido, míster Marshall!* (Luis García Berlanga, 1952), film que no por ilustre deja de caer en los estereotipos de sus predecesores.

Merece la pena abordar con un poco más de detenimiento otra aproximación paródica, *El sobrino de don Buffalo Bill* (Ramón Barreiro, 1944). La película narra las disparatadas aventuras de Castor Bill, sobrino del conocido héroe del *Far West* y cajero de banco de profesión. Con la perspectiva del matrimonio a la vista, el joven decidirá visitar a su afamado tío e iniciarse en el negocio aventurero, más que nada guiado por el propósito de incrementar sus ahorros. Así el atolondrado Castor se verá inmerso en la persecución del forajido Barbacastaña, vivirá unas cuantas peripecias divertidas y se hallará asediado por un elenco de bellas muchachas que acabarán enamorándose de él (todas ellas, curiosamente, llamadas ‘Mariana’). *El sobrino de don Buffalo Bill* contiene las inevitables referencias a los tópicos españoles (Castor pide ‘un Rioja’ al entrar en el *saloon*, la música ‘zarzuelera’ que suena en los títulos de crédito, etc.), pero de entre su argumento podemos entresacar algún chiste verdaderamente original. Por ejemplo, destaquemos la siguiente ocurrencia, que introduce una cierta intertextualidad cinematográfica en el film: la oficina del *sheriff* aliado con Castor en la captura de Barbacastaña se halla profusamente decorada con fotos de los actores más populares del *western* norteamericano de la época. En un momento dado, el alguacil previene a Castor del peligro que entraña la captura del malhechor y, de paso, da cuenta del extraño adorno: “*La verdad es que todos estos hombres lo han intentado y jamás volví a saber de ellos*”. Aparte del ingenio más o menos afortunado del *gag*, éste resulta relevante por cuanto evidencia el grado de popularidad que el *western* norteamericano había alcanzado entre el público español de la época (pues, para el adecuado funcionamiento del chiste, se presupone al espectador capaz de reconocer a las estrellas representadas en los retratos).

La comedia de Ramón Barreiro tampoco resulta desdeñable desde un punto de vista estético. Llama la atención el cuidado técnico derrochado en una película de tan escasas

pretensiones, puesto de relieve, entre otros aciertos, en sus elaborados *raccords* entre secuencias (por ejemplo, un plano nos muestra los dedos de Castor tamborileando sobre una mesa para pasar, sin solución de continuidad, a las patas de un caballo galopando que ocupan la imagen inmediata). alguna de tales transiciones supone tal alarde imaginativo que casi se aproxima a una estética vanguardista (un energúmeno rompe una de las cristalerías de la oficina de banco donde trabaja Castor; el cristal, hecho añicos, cae progresivamente dejando ver tras él... ¡el siguiente plano!). Eso sí, en el lado negativo hay que cifrar la pésima recreación de la ambientación *western* de la película, con unos personajes que visualmente más parecen bandoleros de la España cañí que pistoleros del Lejano Oeste norteamericano.

Esta comicidad contemplada desde la perspectiva cultural española se extiende hasta la década de los sesenta gracias al film *Torrejón City* (Leon Klimovsky, 1962), una comedia disparatada al servicio del talento humorístico de Tony Leblanc y que suponía el retorno a la parodia *western* del director de *El sobrino de don Buffalo Bill*, Ramón Barreiro, esta vez en calidad de co-autor del libreto junto a Manuel Tamayo, Rafael J. Salviá y el conocido humorista Tono. *Torrejón City* se desliga de otras mofas patrias al cine del Oeste por su peculiar visión de lo hispano. Las parodias anteriores se habían caracterizado, en alguna medida, por la introducción de elementos españoles, basando buena parte de la chufra en el contraste entre los rasgos más populares del *western* y los tópicos culturales españoles. Ahora bien, en tales películas se hacía una cierta distinción entre el objeto de la parodia, que no era otro que el universo narrativo e iconográfico del Oeste norteamericano, y el modo de hacer la parodia, donde habría que enmarcar el toque español. El universo del *western* se contemplaba desde una óptica irónica profundamente española, pero tal ‘españolidad’ residía en la forma de plantear la parodia, no en el objeto de parodia en sí, manteniéndose una separación neta entre ‘lo *western*’ y ‘lo español’. Desde el episodio de *¡Bienvenido, mister Marshall!* hasta *El sobrino de don Buffalo Bill*, las referencias a lo español son más bien metalingüísticas, aparecen a modo de guiños al espectador; incluso el episodio alusivo al *Far-West* de *Tres eran tres* —que finaliza con el protagonista a cargo de un puesto de venta de productos españoles en el Lejano Oeste— mantiene la división entre las dos culturas: la existencia del tenderete se debe a una acción puntual, a un personaje,

interpretado por Manolo Morán que ha emigrado; lo español queda ligado a ese personaje y la comicidad se consigue por contraste con el entorno. Por el contrario, en *Torrejón City*, los rasgos españoles y las señas de identidad del *western* se mezclan: lo hispano se incluye también como objeto de la propia parodia. La película de Klimovsky resulta una parodia del universo del Oeste, pero de un tipo muy particular de Oeste, de un Oeste españolizado.

La comedia narra la historia de Tomás Rodríguez, Tom, pues, como el mismo aclara “*perdí el ‘as’ y me quedó el Tom por adaptación al medio*” (clarividente afirmación, teniendo en cuenta la abundancia de seudónimos anglosajones que estaba a punto de invadir el *western* europeo), un emigrado español que llega hasta la ciudad norteamericana de *Torrejón City* (obviamente, el nombre de la ciudad constituye un guiño metalingüístico al espectador, aludiendo a la base norteamericana de Torrejón de Ardoz). Pronto descubriremos que su apariencia física resulta idéntica a la del forajido Tim (de nuevo, interpretado por Tony Leblanc, haciendo doblote), hecho que, como puede suponerse, desencadenará toda una serie de divertidos equívocos.

Pero lo realmente pasmoso de la película es, precisamente, la ciudad que da título a la misma. Torrejón City constituye algo así como un microcosmos español inmerso en el mismo corazón del Oeste. Cuando Tom llega al *saloon* de la ciudad, no puede dar crédito a lo que contemplan sus ojos. Los lugareños ocupan las mesas del local... jugando al mus³⁷ y, presidiendo el antro, destaca el retrato de un torero, que Tom inmediatamente reconoce como ‘el Cuchares’. La exclamación del personaje de Tony Leblanc define con bastante exactitud la situación: “*¡Se diría que no he salido de mi pueblo!*”. Si José Mallorquí había popularizado en sus novelas un Oeste pleno de referencias culturales españolas, el Oeste de *Torrejón City* se muestra plagado de estereotipos de la España cañí, y estas referencias se multiplican hasta lo divertidamente grotesco.

³⁷ Más adelante, veremos a un pistolero hacer trampas jugando a las siete y media, al proclamar que ha conseguido tal jugada... con una sola carta.



Tony Leblanc en *Torrejón City* (1962).

Otras parodias del *western* incluían referencias a lo español como mero guiño al público, sin necesidad de explicación; sin embargo, el film de Klimovsky se preocupa por ofrecer una razón que dé cuenta de esta proliferación de tópicos hispanos. Aunque se trate de una disquisición en clave de chirigota, claro. Tom averiguará el verdadero origen de la delirante ciudad en el rancho ‘Ind Rod’. Allí, en una sala decorada con un retrato de Abraham Lincoln... y otro de un torero, el tío Sam, personaje interpretado por Antonio Garisa, revelará la verdad al sorprendido Tony Leblanc: “*El primer dueño se llamaba Indalecio Rodríguez, de San Fernando de Henares. Pero aquí lo dejamos en Ind Rod por la manía que tenemos de acortarlo todo*”. Este buen hombre puede considerarse el auténtico civilizador de la zona: “*El pobre Indalecio, según dicen, construyó las primeras casas del pueblo y les puso el nombre que ahora llevan*”.

Torrejón City, pues, parece aproximarse a la obra de Mallorquí al dar cabida a una cierta perspectiva histórica, aunque en este caso se trate de una perspectiva totalmente cómica, sin ninguna preocupación por la verosimilitud. Prestemos atención por ejemplo, al siguiente texto tomado de una de las novelas de Mallorquí, concretamente, de *El otro Coyote*. En la misma, César de Echagüe retorna a su hacienda californiana después de un supuesto viaje a España (en realidad, una mera coartada con la que pretende encubrir sus recientes aventuras como Coyote):

“—¿Cómo está Madrid, César? —preguntó una dama que había abandonado la capital de España cincuenta años antes.

—Sigue siendo la más deliciosa de las capitales europeas —aseguró el hacendado—. Cuando salí de allí andaban a tiros; pero con mucha más elegancia que aquí. Allí, por lo menos, se matan por las ideas.

—¿Cuándo se terminarán estas revoluciones? —suspiró un anciano que había combatido en Castilla la Vieja a los franceses, en Méjico a los independientes mejicanos, en Tejas a los tejanos, en California a los yanquis del Norte, y que, a pesar de hallarse separado de España por más de seis mil kilómetros de tierra y océano, se sentía ligado indisolublemente a la madre patria.

—Pronto, pronto— replicaba César, como si no diera maldita la importancia a lo que sucedía en la tierra de donde salieron los descubridores, conquistadores y colonizadores de medio mundo”³⁸.

Y ahora atendamos al siguiente diálogo mantenido entre los idénticos Tim y Tom en Torrejón City:

TIM: ¿Cómo se te ocurrió venirte?

TOM: Por el aquél del dólar. Además, allí no hay quien pare. Entre liberales y conservadores, monárquicos y republicanos... Y a mí me gusta la paz y la tranquilidad.

TIM: ¿Aún manda el general Prim?

TOM: No. A ese le mataron a tiros en la calle del Turco.

³⁸ José Mallorquí. *El otro Coyote / Victoria secreta*. Colección El Coyote. Ediciones Forum. Barcelona. 1983. Páginas 25-26. (Reedición de la novela *El otro Coyote* originalmente publicada por Ediciones Clíper).

TIM: ¿A tiros?

TOM: Sí. Es que allí a las pistolas les ponen unas cosas que se llaman balas.

TIM: Así ya podrán. ¿Y quién manda ahora?

TOM: Se turnan Sagasta y Cánovas.

TIM: No los había oído nombrar.

TOM: Es que son de la nueva ola. ¿Y cómo se te ocurrió hacerte bandido?

TIM: De rabia, hombre. Si supieras las judiadas que le hicieron a mi padre... Él, que les trajo lo mejor de la civilización occidental, que les enseñó a jugar al mus, a beber Valdepeñas, que hasta fundó el pueblo y le dio nombre...

TOM: ¿Y por qué no le puso San Fernando de Henares City?

TIM: Porque era demasiado largo y pensó que iban a salir muy caros los telegramas. Él decía que Torrejón sonaba bien para un pueblo norteamericano...

Las dos citas anteriores coinciden en separar la historia del Oeste, la historia con minúscula, de la historia de verdad, la Historia con mayúscula, la de Europa, la de España, donde los hombres disparan “*por las ideas*” y, además, lo hacen con balas de verdad. La alusión por parte de Tim a los motivos que le han conducido al bandidaje constituye casi una referencia implícita al autor del Coyote: los Estados Unidos escasamente han agradecido la aportación cultural española, aunque según Tim, los máximos exponentes de tal contribución no son otros que el Valdepeñas y el mus. Los rasgos de ‘lo español’ que

aparecían en la California del Coyote se ven sustituidos por los rasgos típicos de ‘la española’ en *Torrejón City*.

A pesar de que la película también parece parodiar algunas de las características más habituales de la literatura popular de aventuras —por ejemplo, al introducir una subtrama de misterio mediante la figura del villano (que responde al nombre de ‘el enmascara’ y que, evidentemente, oculta su rostro tras una máscara; en realidad resultará ser el propio tío Sam), o al introducir sorprendentes reencuentros familiares casi folletinescos, (Tim y Tom resultan ser primos)— no hay evidencia alguna que demuestre que *Torrejón City* se concibiera expresamente como un guiño paródico a la obra de José Mallorquí. Sin duda la obra del escritor era conocida por los responsables del argumento, dada la repercusión popular de la misma; de hecho, el realizador de la película, León Klimovsky, había estado implicado en un proyecto malogrado de adaptación al cine de las aventuras del Coyote, como se verá en páginas sucesivas. Ahora bien, si se hubiera pretendido una parodia manifiesta a la obra de Mallorquí, uno hubiera esperado referencias mucho más explícitas al peculiar universo del autor; por ejemplo, alguna alusión a sus más conocidos personajes. En cualquier caso, el resultado, pretendido o no, consciente o inconsciente, no deja de constituir un contrapunto irónico de la visión de la California hispana que impregna las novelas del Coyote.

Torrejón City, vista en la actualidad, resulta una película simpática dignamente rodada, vehículo para el lucimiento de un Tony Leblanc en plena forma, y que se plantea sin otro objetivo que conseguir la carcajada del respetable. Y verdaderamente se puede afirmar que logró su propósito, pues, a pesar de una clasificación inicial poco afortunada (*segunda B*), el film gozó de una notable aceptación en su exhibición³⁹. El éxito comercial de la cinta sería, precisamente, la razón esgrimida por la productora para reclamar una

³⁹ La película se estrenó el 22 de noviembre de 1962 en los madrileños cines Pompeya y Voz, permaneciendo 18 días en cartel en cada uno, cifra más que respetable para la época (datos obtenidos del *Anuario español de cinematografía 1963-1968*, publicado por el Sindicato Nacional del Espectáculo. Madrid. 1969).

revisión de categoría en 1968⁴⁰, gracias a la cual el film promocionaría a la más cómoda clasificación de *segunda A*⁴¹.

En definitiva, existe en nuestro cine toda una tradición paródica del *western* que arranca casi en los años cuarenta y se extiende de manera discontinua hasta la década de los sesenta, cuando ya se habían producido los primeros intentos de rodar películas del Oeste españolas totalmente ‘formales’. Sin embargo, toda esta tradición ejercería una escasa influencia sobre el *western* español ‘serio’. El influjo más determinante habría que situarlo, por el contrario, en la tradición literaria a la que ya nos hemos referido y, en particular, en su más destacado representante: José Mallorquí.

⁴⁰ En carta enviada a la Dirección General de Cinematografía el 12 de enero de 1968, Esther Cruz Díaz, propietaria de la compañía Tyrys (productora del film) adjuntaba un listado de 21 películas con estreno en fecha simultánea o posterior a *Torrejón City*, superando el film de Klimovsky en recaudación a 18 de las mismas. Cruz Díaz se amparaba en la comercialidad de su producto para formular su reclamación: “*creo de justicia que se tenga en cuenta por parte de la Junta los anteriores datos, pues si no se daría la lamentable circunstancia de que películas muy inferiores a TORREJÓN CITY habrían obtenido del estado una protección muy superior a la otorgada a aquélla, lo que es de singular relevancia en este caso, pues con relación a otras películas que se hallaban en el mismo caso de la antes citada y en atención a su rentabilidad comprobada han obtenido en vía de revisión mejoras en su clasificación*”.

⁴¹ La revisión, celebrada el 27 de marzo de 1968, vino marcada por la polémica ante un empate de votos (cinco miembros de la junta apoyaron el paso a *segunda A* —curiosamente, uno de ellos fue nada más y nada menos que el propio Joaquín Romero Marchent, el padre del *western* español—, cuatro optaron por mantener la categoría de *segunda B* y uno pretendió reducirla a tercera). En vista del empate, Manuel Antonio Zabala, como presidente de la junta, optaba por el incremento de categoría un tanto a regañadientes: “*A mi juicio la clasificación que corresponde a la película es la que en su día se dio de 2ª B. Ahora bien: teniendo, como Presidente, que dirimir un empate en materia tan subjetiva y que tanta trascendencia tiene para el recurrente, lo hago en sentido favorable, lamentando tan sólo que la ausencia de casi la mitad de los miembros de la junta nos hayan privado de un buen número de votos que hubieran podido clarificar el resultado final, sin necesidad de poner a la Presidencia en el trance de dirimir con su sola decisión. Por otra parte, al producirse dicho empate, cobran mayor relieve y valoración los argumentos económicos en que los interesados fundamentan su recurso.*”

Capítulo 2. Segunda génesis: El 'western nacional puro'. Algunas notas sobre un modelo efímero.

Hacia la segunda génesis del western español. Del papel al celuloide: la larga cabalgada del Coyote.

En opinión del investigador Carlos Aguilar, dos fenómenos pueden ser considerados determinantes para la gestación de un cine del Oeste español basado, en sus primeros pasos vacilantes, en el universo literario de José Mallorquí. Uno de estos fenómenos sería, evidentemente, la popularidad cosechada a lo largo de la década de los cuarenta por parte de las novelas del Coyote entre el público español; fama que se extendería hasta inicios de los años cincuenta y que, desde luego, no hacía desdeñable la idea de rodar alguna adaptación cinematográfica del personaje. El otro fenómeno influyente sería menos evidente, más solapado, y, aparentemente, más alejado de nuestra cinematografía, pues se trata de *“la cálida acogida que entre el público popular mexicano de la época recibía el western protagonizado por toda índole de enmascarados, ya fueran abnegados justicieros o villanos sin escrúpulos, casi siempre en forma de trípticos y hasta de seriales, con personajes como ‘El Charro Negro’, entre los años 1941 y 1949; el ‘Águila Negra’, entre 1953 y 1956, ‘La Sombre Vengadora’, en 1954, o ‘El Rayo Justiciero’, entre 1954 y 1956. Estos series B también se proyectaban en España, en cines de poca categoría y circuitos rurales, y contaban como españoles a efectos legales, toda una ventaja para los distribuidores considerando que, además, no precisaban rodaje y su importación era muy barata”*¹. Confirmando las palabras de Carlos Aguilar acerca de la distribución de este tipo de films en territorio español, podemos citar, por ejemplo, un comentario² aparecido en la revista *Film Ideal* (nº 77-78, Agosto de 1961) en el que se mencionaba alguno de estos seriales:

¹ Carlos Aguilar. “Entre Zorros y Coyotes: la extraña raíz del western hispano-italiano de los años 60”. *Cuadernos de la Academia* nº 5. Madrid. 1999. Página 31.

² En realidad se trataba de una reseña crítica del western mejicano *La cárcel de Cananea* (Gilberto Gazcón, 1960). Al hilo del comentario a esta película se terminaba aludiendo a los seriales mejicanos.

“En Barcelona se ha estrenado hace poco una serie de aventuras de “Los hermanos diablo” realizada con muy poco dinero, a base de “stock-shots” de films antiguos, un puñado de actores y unos cuantos decorados adquiridos al por mayor en cualquier liquidación de utilería cinematografica [...]”.

Evidentemente, el Coyote no desentonaría entre todo este tropel de justicieros disfrazados. Por eso no es de extrañar que las aventuras del justiciero despertaran el interés de algún productor mejicano. Se comprende así que los dos primeros films inspirados en el Coyote — *El Coyote* y *La justicia del Coyote*, ambos rodados en 1954 por Joaquín Romero Marchent— surgieran fruto de la coproducción (legalmente encubierta) entre España y el país azteca. Concretamente, las películas contarían con la aportación económica del productor mejicano Gonzalo Elvira, quien no era ajeno a nuestra cinematografía, pues ya había financiado la primera cinta hispano-mejicana de la historia del cine, la película *Jalisco canta en Sevilla* (Fernando de Fuentes, 1948). Según Aguilar, “El Coyote y La justicia del Coyote pretendían confundirse con este tipo de películas, tanto en España como en México”³. Desde luego, la estética de ambos films resultaría similar a la de los mencionados seriales; de hecho, la nota reproducida en el párrafo anterior sobre *Los hermanos diablo* bien podría haber servido también para describir, con exactitud minuciosa, las dos adaptaciones del Coyote antes citadas.

Aún más ilustrativo resulta el comentario acerca del estreno en España de una de estas películas mejicanas ‘de justicieros’, *La justicia del lobo* —dirigida por Raúl de Anda—, que se puede leer en un informe de la rama de Censura de la Dirección de Cinematografía, fechado el 22 de marzo de 1955: “Una película muy mala basada en un episodio del ‘Coyote’ que es sustituido por el ‘Lobo’. La interpretación es pésima y la película carece del más mínimo valor”. El anónimo autor de estas líneas asume casi una completa equivalencia entre ambos héroes. Muy probablemente, tenía fresca en la memoria la primera de las adaptaciones cinematográficas del personaje de Mallorquí, el film *El Coyote*, pues éste se había sometido al examen de la misma institución censora tan sólo unos días antes (concretamente, el 17 de marzo de 1955). Las similitudes entre las

³ Carlos Aguilar. “Entre Zorros y Coyotes: la extraña raíz del western hispano-italiano de los años 60”. *Cuadernos de la Academia* n° 5. Madrid. 1999. Página 31.

producciones españolas sobre el Coyote y este cine de serie centroamericano parecen, por tanto, evidentes.

Sin embargo, no adelantemos acontecimientos. A pesar del éxito popular que siempre acompañó a la andadura literaria del Coyote, el tránsito al celuloide del enmascarado resultaría una 'cabalgada' ardua y complicada que tardaría más de cuatro años en llegar a buen puerto. El primer proyecto cinematográfico relacionado con el personaje de José Mallorquí (al menos, el primer proyecto del que tenemos constancia documental) involucró en el año 1950 al afamado director Florián Rey y al productor Ismael Palacio Bolufer. Ambos pretendieron fundar una productora, la Florián Rey – Palacio Films, firma que, sin embargo, jamás llegaría a constituirse.

En cualquier caso, fue el propio Ismael Palacio quien, en nombre de la mencionada Florián Rey – Palacio Films, solicitaba a la Dirección General de Cinematografía, mediante un impreso fechado el 12 de diciembre de 1950, el permiso de rodaje de la película *El Coyote*. Cumpliendo la normativa vigente, en el documento se indicaba el cuadro técnico previsto para el futuro film: Florián Rey asumiría las labores de dirección, amén de colaborar con Antonio Abad Ojuel en la confección del guión técnico, mientras que el guión literario recaía sobre el mismo Ojuel y E. García Abors, adaptando la primera novela de Mallorquí sobre el personaje. En cuanto al cuadro artístico⁴, cabe destacar que el papel protagonista hubiera recaído sobre el galán mejicano Cándido Hernández Fuentes⁵, dato que induce a pensar que, ya desde sus inicios, el proyecto nacía con vocación de coproducción encubierta con el país centroamericano.

⁴ El reparto completo del film hubiera sido como sigue: Cándido Hernández Fuentes (como *César de Echagüe / Coyote*), Jesús Tordecillas (*Don César de Echagüe padre*), Nani Fernández (*Leonor de Acevedo*), Carolina Jiménez (*Beatriz de Echagüe*), Fernando Sancho (*Lucas Starr*), Roberto Zara (*Charlie*), Rafael Calvo hijo (*General Clarke*), Félix Fernández (*Julián Martínez*) y María Ángeles Castillo (*Lupe Martínez*). Excepto el actor protagonista, el resto de intérpretes eran de nacionalidad española.

⁵ Una característica llamativa del reparto es la presencia del actor Fernando Sancho encarnando a uno de los villanos de la historia, ya que su actividad profesional a lo largo de los años sucesivos quedaría encasillada dentro del género del *spaghetti-western*. Se da la circunstancia de que el actor aragonés había debutado en el mundo del cine precisamente gracias a un film de Florián Rey: *¡Polizón a bordo!* (1941).

Ateniéndonos al resumen argumental que aparece en la solicitud, la trama de la futura película se habría ajustado de manera bastante literal a la novela del mismo título de Mallorquí. Ésta era la sinopsis facilitada:

“En la California de 1850, conquistada por los yanquis, el general Clarke quiere imponer la ley de su capricho. Desea, sobre todo, apoderarse del Rancho de San Antonio en el que supone hay yacimientos de oro y acabar con el espíritu español —representado por los hidalgos y los misioneros — en California.

Dicho rancho es de los Echagiüe, y su dueño, Don César, espera el regreso de su hijo César, para que él luche contra los invasores en defensa de su hacienda, y case con Leonor de Acevedo, de la que piensa apoderarse Clarke. La llegada del joven César es una decepción total para su padre ya que es un muchacho sin ánimo ni voluntad de lucha.

La situación la resuelve el Coyote, misterioso personaje enmascarado, defensor del espíritu español en California y de los oprimidos por la tiranía de los invasores, que se ha hecho el héroe popular de la región californiana.

Éste desbarata los planes del general Clarke, salva la vida de Greene (un americano que siente respeto y admiración por la herencia española de California) y logra el triunfo final de la justicia de los Hispano-Californianos y el premio del amor de Leonor.

Descubierta la personalidad de el Coyote, resulta ser el joven César de Echagiüe, que adoptó esa máscara de indiferencia y timidez para despistar a sus perseguidores”.

A pesar de la concisión de este bosquejo argumental, no resulta difícil descubrir en él algunos de los rasgos más típicos y personales de las primeras novelas de Mallorquí.

Estas peculiaridades incluyen, por ejemplo, la insistencia en subrayar el origen español de California (el “*espíritu español*” de “*hidalgos y misioneros*” e incluso se llega a aludir explícitamente a la equivalencia entre españoles y californianos con el término “*los Hispano-Californianos*”) o el tono marcadamente negativo que distingue las referencias a los norteamericanos: sólo se destaca al personaje de Greene como “*un americano que siente respeto y admiración por la herencia española de California*”, mientras que para el resto de sus compatriotas se reservan términos poco complacientes como “*yanquis*” o “*invasores*”.

Y, precisamente, esta visión poco condescendiente con el pueblo estadounidense iba a ser la responsable de un cierto malestar oficial por parte de las autoridades franquistas, desazón que quedaría reflejada en los informes de censura previa sobre el guión de *El Coyote*. A pesar de todo, no se puede afirmar que existiera una línea única y bien definida que compartiesen todos los lectores; algunos de los informes expresan opiniones claramente opuestas acerca del futuro film. Lo que sí es cierto es que la atención de los censores pareció concentrarse en cinco puntos relevantes bien definidos:

1) La cuestión norteamericana. En los albores de los años cincuenta, la situación española en el panorama mundial había mejorado apreciablemente respecto a la década anterior. Si a mediados de los años cuarenta —coincidiendo, se recordará, con el momento de máximo auge de las novelitas del Coyote— España era un país políticamente aislado, a inicios de la década siguiente se beneficiaría de un rápido proceso de apertura internacional. El estallido de la llamada *guerra fría* había alterado el equilibrio de poderes; la vieja división del mundo que distinguía entre potencias del Eje y países aliados (en vigencia desde el inicio de la segunda guerra mundial) había perdido toda efectividad. La nueva distribución política se organizaba en torno al *telón de acero*, una línea divisoria virtual que separaba el bloque soviético de los países occidentales. España no tardaría en aprovechar este nuevo reparto de fuerzas, abandonando su condición de estado *non grato* a las grandes potencias aliadas para adjudicarse el papel de aliada potencial de las mismas.

En este contexto, la idea de realizar una película sobre *El Coyote* resultaba, desde luego, un tanto inoportuna: el año que se cursó la primera solicitud de rodaje del proyecto, 1950, iba a coincidir prácticamente con el punto de inflexión en la evolución de las relaciones diplomáticas españolas con el resto del mundo y, particularmente, con los Estados Unidos⁶. Estas circunstancias geopolíticas, que no eran precisamente sencillas, iban a influir de forma indirecta en la posición de las autoridades oficiales franquistas ante el proyecto de *El Coyote*. Dada la situación, las típicas pullas de las novelas de Mallorquí en contra de los norteamericanos —que tan sólo hacía un lustro eran bien acogidas por las autoridades españolas— habían tomado de repente el cariz de asunto, si no tabú, sí al menos incómodo (casi lo que hoy en día llamaríamos ‘políticamente incorrecto’).

Por un lado, y aunque los nuevos vientos políticos soplasen a favor de los Estados Unidos, aún permanecía buena parte de la suspicacia acumulada hacia el país norteamericano en la época del aislamiento (susplicacia, por otro lado, muy típicamente europea). Pero, por otro lado, tampoco el giro copernicano de la política internacional española podía pasar desapercibido a los censores. Por ejemplo, José Luis García Velasco, dentro del apartado correspondiente a “*matiz político y social*” de su informe, no puede ocultar sus simpatías hacia la negativa visión de los estadounidenses en el primer tratamiento argumental de la película:

“Como en todas las películas de aventuras hay buenos y malos. En esta ocasión nos toca a nosotros ser buenos dejando el mal para los yanquis. La verdad

⁶ Señalemos, a modo de ejemplo, algunos hitos de este período que demuestran la progresiva integración española en el panorama internacional. En 1950 España había recibido por primera vez ayuda económica oficial proveniente de los Estados Unidos (si bien el año anterior ya se había beneficiado de aportaciones económicas norteamericanas privadas), la ONU había aprobado una resolución que autorizaba a sus miembros a reanudar las relaciones diplomáticas con el gobierno español y se produciría el ingreso español en la FAO. En 1951, nuestro país entraría a formar parte de la Unión Postal Universal, la Organización de la Aviación Civil y la Organización Mundial de la Salud. El año siguiente, ingresaría en la UNESCO y, en 1953, se firmaría el conocido tratado con los Estados Unidos a resultas del cual el régimen franquista se comprometía a la creación de una serie de bases militares de utilización conjunta dentro del territorio español. Culminando este proceso de progresiva integración, en 1955 España ingresaba en la ONU.

es que no estamos acostumbrados a ello y nos choca un poco pero en el fondo no nos parece nada mal”.

Pero, por otro lado, García Velasco también destacaba la conveniencia de atenuar el anti-americanismo desvinculando la actitud del villano de la postura oficial del gobierno de Washington (recurso argumental que sería recurrente en posteriores adaptaciones cinematográficas de la obra de Mallorquí):

“Inconvenientes desde el punto de vista moral no existen, y en el político podría advertirse la inoportunidad de retratar al ejército americano un poco despiadadamente, pero pensamos que, en primer lugar, los americanos no se retienen jamás en consideraciones al retratar en sus películas a cualquier ejército del mundo que haya tenido que ver con ellos —léase japoneses, rusos, alemanes o [¿?]— y, en segundo lugar, que en “El Coyote” no solamente hay también ejemplo de norteamericanos dignos sino que se deja bien sentado que el general Clarke —el canalla de la obra— obra por su cuenta y riesgo, obedeciendo instintos personales pero con absoluto desconocimiento de su actuación por el gobierno de Washington que en todo caso queda honorablemente tratado y respetado. No puede, en fin, suprimirse esta dualidad de carácter puesto que sin ello no tendría justificación la conducta del protagonista que lucha contra la desconsiderada opresión de los invasores. Proponemos la autorización si bien comunicamos a los adaptadores la reforma indicada”.

También el censor Fermín del Amo —a quien, como veremos más adelante, le caería en suerte el examen de la práctica totalidad de futuros proyectos relacionados con el Coyote— señalaba en su informe la incorrección política del guión, dejando traslucir también el recelo hacia las pasadas actitudes de los estadounidenses:

“Por todo lo que antes hemos dicho propondríamos sin dudarle la autorización para su rodaje, pero encontramos una dificultad que exponemos para que la Superioridad determine sobre el particular: presentar el ejército americano

como una cuadrilla de bandoleros es extremadamente inoportuno en las actuales circunstancias pese a que la política yanqui es muy desacertada, sobre todo si miramos al pasado, no cabe duda que su ejército representa un factor decisivo en la salvación de un mundo que está a punto de desaparecer en el caos”.

Aunque las posiciones de García Velasco y del Amo resultan ciertamente semejantes, existe un tercer censor, Francisco Alcocer, que ni siquiera alude a la ‘cuestión norteamericana’ en su informe. Por tanto, parece que la posición oficial de la censura respecto al polémico tema no fue ni mucho menos homogénea: frente a una consigna a seguir a rajatabla por todos los censores, más probable parece hablar de una especial sensibilidad hacia el asunto por parte de alguno de los mismos.

2) La visión del estamento militar. Dado que el ejército constituía uno de los pilares sobre los que se sustentaba el régimen franquista, la censura española se tomaría un especial interés en garantizar que cualquier representación cinematográfica del estamento militar se atuviera al respeto y dignidad que se consideraban requeridos. Con respecto a *El Coyote*, sin embargo, el tema adquiriría una mayor complejidad, ya que a lo largo del film el único ejército que aparecía no era otro que la Caballería de la Unión: el asunto militar quedaba entrelazado con la ‘cuestión norteamericana’ propiamente dicha (que se comentaba en el punto anterior). No obstante, el censor Fermín del Amo distinguía entre el trato concedido a políticos y militares norteamericanos:

“Por ello, exhibir un film en el que los políticos son humanitarios y, en cambio, los militares resultan unos criminales, aunque ya se dice que no tiene Clarke la autorización de su gobierno al enterarse de su conducta, posiblemente no sea conveniente y además podría crearnos dificultades innecesarias”.

Tal y como testimonian las palabras de Fermín del Amo, la representación del ejército se convierte en agravante de la problemática visión de los norteamericanos. Y si el tratamiento dispensado a los estadounidenses podía quedar más o menos equilibrado por la figura positiva de Greene; en modo alguno el personaje podía desagaviar la imagen del

ejército; Greene era un político enviado por Washington, no un militar. Así pues, aunque el tema del ejército está muy relacionado con la cuestión norteamericana, existen ligeros matices que separan ambos problemas. Por ejemplo, en la segunda versión del guión de *El Coyote*, donde, como era de esperar, se había enmendado un tanto la visión de los norteamericanos, el papel demasiado negativo obrado por el ejército en la trama aún suscitará, como veremos, las suspicacias censoras.

3) El infantilismo / populismo. Abandonando ya los matices puramente políticos, otra fuente de crítica era el carácter sencillo, por no decir simple, de las historias del personaje de Mallorquí. García Velasco, por ejemplo, se refiere al origen literario del film como “*una novela de aventuras vulgar y corriente*”. Fermín del Amo, por su parte, considera que *El Coyote* no es más que un mero divertimento infantil. Así se refería en su informe al primer tratamiento argumental del film:

“Se trata de llevar a la pantalla a una figura novelesca muy popular entre los niños hoy en día. Como todo episodio de aventuras, dentro de su ingenuidad, tiene aptitudes cinematográficas [...]”.

Es importante retener la opinión de del Amo, pues tal vez su insistencia en etiquetar las aventuras del héroe de Mallorquí como mero producto destinado a un público infantil dé cuenta de su peculiar susceptibilidad, mucho más escrupulosa que la de sus colegas censores, a la hora de reprochar el exceso de violencia de futuras adaptaciones del personaje.

4) La españolidad. A pesar de los anteriores comentarios negativos, sin duda la virtud del personaje de Mallorquí más admirada por la censura oficial (y por extensión, por el régimen franquista) era su enardecida defensa de lo español. Tal patriotismo era reconocido, por ejemplo, por García Velasco en su correspondiente informe:

“Creemos que merecerá la pena reforzar en este sentido el guión ya que la obra es muy de público e incluso —a nuestro juicio— interesante, pues siendo

simplemente una novela de aventuras vulgar y corriente tiene no obstante el valor inmenso de presentar un protagonista español de sangre y sentimientos en lucha con los yankees en California, lo cual, en una obra eminentemente popular, es muy importante”.

5) Aspectos técnicos y literarios. A pesar de que la crítica puramente técnica quedaba relegada a un segundo plano en los informes censores (siempre subordinada a las cuestiones morales, políticas y religiosas), también en ellos se discutía tanto la calidad del guión presentado como la viabilidad de su transformación en película cinematográfica. En lo tocante a este asunto, tampoco la censura se caracterizó por una postura única. Por un lado, censores como García Velasco se cebaban con las irregularidades argumentales de la trama:

“No se ha sacado todo el partido posible, ya que el argumento, tomado al parecer en su totalidad de una sola de las historietas originales, si es suficiente para una novela paródica no lo es para una película. No es que falten incidencias en la trama sino, más propiamente, le falta dar consistencia a los diferentes episodios que inciden en ellas”.

En el polo opuesto, Francisco Alcocer acoge con optimismo el proyecto, destacando el mérito artístico de Mallorquí, a saber, su habilidad para recrear la California de los tiempos del lejano Oeste:

“El guión sobre la novela de Mallorquí está muy corregido y tiene el interés y emoción muy bien dosificados. Muy bien la ambientación de la época y lugar donde se desarrolla la acción. Por el tema y el modo de tratarse podría realizarse al estilo norteamericano y con buen technicolor. Una interesantísima película de este género de gran público”.

Pero no todo eran parabienes. Si Alcocer esperaba lo mejor del guión, temía lo peor en cuanto a la realización propiamente dicha:

“Creo sin embargo que se ha de tropezar con inconvenientes graves en su realización e interpretación, quizá por la falta de medios en consonancia con lo que los productores norteamericanos logran en películas similares. Puede autorizarse su realización”.

Aunque para ilustrar estos cinco ‘puntos conflictivos’ (a saber, la cuestión norteamericana, el tratamiento del estamento militar, el infantilismo / populismo, la españolidad y los aspectos puramente técnicos) hemos tomado como ejemplo comentarios extraídos de los informes emitidos sobre el primer guión de *El Coyote* propuesto en 1950, buena parte de estas cuestiones reaparecerán en futuros proyectos relacionados con el personaje de Mallorquí.

* * * * *

Como era de esperar dado el refrendo de los lectores oficiales, el proyecto de Ismael Palacio superaría la censura previa y, el 28 de diciembre de 1950, la Dirección General de Cinematografía autorizaba el rodaje de la película. Eso sí, a modo de advertencia, el permiso incluía la siguiente observación:

“La productora tendrá en cuenta en la realización de la película las consideraciones que a propósito del ejército norteamericano se hacen en los informes que ha merecido el guión”.

A pesar del beneplácito oficial, esta primera tentativa quedaría paralizada durante un par de años. La causa de tal estancamiento podría atribuirse a las desavenencias entre los dos socios productores, Ismael Palacio y Florián Rey, puesto que su asociación no llegaría a cristalizar en la mencionada productora Florián Rey – Palacio Films. Al menos así lo reconoce el propio Ismael Palacio, quien, en carta recibida a primeros de junio de 1952 por la Dirección General de Cinematografía, trataba de resucitar el proyecto de *El Coyote*, pero esta vez financiado exclusivamente por su propia productora, Palacio Films:

“El 12 de diciembre de 1950, tuve el honor de presentar en esa Dirección General y como Director Gerente de “Florián Rey-Palacio Films” una instancia solicitando la censura y cartón de rodaje correspondiente al guión de la película “EL COYOTE” (cuyos derechos son de mi propiedad) y como quiera que dicha productora no llegó a constituirse y el cartón de rodaje se pasó de fecha y quedó NULO, a la presente acompaño nueva instancia de solicitud de censura y cartón de rodaje de la película “EL COYOTE” ya que la composición de la ficha técnico-artística es distinta”.

Con idéntica fecha, Palacio Films presentaba, como el propio Palacio dejaba claro en el documento anterior, el nuevo impreso de solicitud del permiso de rodaje. Efectivamente, se habían modificado tanto el equipo técnico como el artístico previstos: la dirección del nuevo proyecto recaía ahora sobre Julio Salvador, quien también habría de encargarse de confeccionar el guión técnico a partir del argumento literario de Antonio Abad Ojuel. En el reparto, el galán uruguayo afincado en España Gustavo Rojo sustituía al mejicano Cándido Hernández Fuentes en el papel principal⁷.

En cuanto a la sinopsis adjuntada en el impreso, refleja en líneas generales el mismo argumento de la propuesta anterior, si bien matiza algunas cuestiones (ver los resaltados en negrita) que se comentarán a continuación. El resumen tal y como aparece en la instancia es el siguiente:

*“En la California de 1850, recién incorporada a la Unión, pero en la que late todavía, **con raigambre entroncada en los antecedentes hispano-mejicanos de aquel territorio**, un profundo espíritu de independencia ostil [sic] a la supremacía yanqui. El conflicto entre norteamericanos y californianos, centrado en torno a la*

⁷ El nuevo reparto, tal como aparece en la solicitud del rodaje, quedaría configurado así: Gustavo Rojo (*César de Echagüe / Coyote*), Rafel Calvo (*Don César de Echagüe padre*), Susana Canales (*Leonor*), Mary Lamar (*Beatriz de Echagüe*), Julio Peña (*General Clarke*), Marisa de Leza (*Lupita*), Jacinto San

legítima pertenencia de las tierras, caldea los ánimos y amartilla las armas en Puebla de Nuestra Señora de Los Ángeles.

*La familia Echagüe, encastillada en su vasto y rico rancho de San Antonio, aglutina la resistencia contra los yanquis; su jefe, Don César, **de rasgos típicamente hispánicos**, acaricia dos proyectos: verse dignamente sucedido por su hijo César, que completa su educación en Cuba y Méjico una vez que se una en matrimonio con su prometida Leonor de Acevedo, y alejar la codicia yanqui de sus tierras y de toda California, **donde la labor evangelizadora de los Españoles es admirada por propios y extraños.***

*En nombre del gobierno de Washington, su delegado Edmundo Greene, echa en cara el proceder indigno del jefe militar de la zona General Clarke, pero este quiere enriquecerse rápidamente. El general Clarke, juntamente con Lucas Starr y su asistente Charlie Mac, escudado en la ley marcial, pretende imponer su voluntad por todos los medios, aun los menos lícitos. Su principal interés radica en el Rancho de San Antonio y en Leonor, la novia del joven César. Cuando el general Clarke va a atacar el rancho de Don César, a donde ha enviado a su compinche Lucas Starr, disfrazado como El Coyote, **Edmundo Greene le destituye en nombre del gobierno, pero Clarke, ciego de ira por ver sus planes fracasados, desoye la orden** y ataca el Rancho de San Antonio en donde sus moradores se hacen fuertes. La situación la resuelve el joven don César, que es al mismo tiempo el Coyote, el cual consigue echar por tierra los planes del general y sus secuaces y al fin obtiene el amor de Beatriz”⁸.*

Emeterio (Greene), Guillermo Méndez (Charles Mac) —supongo que este último nombre aludía a Charlie MacAdams, personaje que aparece en la novela de Mallorquí—.

⁸ Hay un pequeño *lapsus* en la última frase del resumen argumental, cuando se alude a que César “*al fin obtiene el amor de Beatriz*”. Supongo que en realidad el autor de la sinopsis se pretendía referir a Leonor, la novia de César de Echagüe, y no Beatriz quien, en realidad, es su hermana. Desde luego, el incesto no forma parte del repertorio temático ni de las novelas de Mallorquí ni de sus posteriores adaptaciones cinematográficas.

Para extraer conclusiones rigurosas sobre los posibles cambios introducidos en la reescritura del argumento deberíamos, evidentemente, cotejar los dos guiones. No obstante, los dos resúmenes argumentales resultan suficientemente elocuentes como para intuir bajo qué criterio se produjeron dichas alteraciones. Este criterio podría resumirse en los siguientes puntos:

- Mantener o potenciar aquellos elementos del guión original que gozaron de buena acogida por parte de la censura, a saber, la cuestión española. Así, se repite la identificación entre españoles y californianos (esta vez se les califica de “*hispano-mexicanos*”), especialmente subrayada en lo que se refiere a los Echagüe, la familia protagonista (al patriarca Don César se le describe con “*rasgos típicamente hispanos*”) y se hace una vez más hincapié en la herencia española de la California norteamericana, (en particular la “*labor evangelizadora de los españoles*”, “*admirada por propios y extraños*”).
- Limar aquellos aspectos de la narración que habían resultado más ásperos al tacto de la censura, esto es, la polémica ‘cuestión norteamericana’. No podemos afirmar que el papel que el argumento reserva a los estadounidenses sea demasiado heroico (de nuevo se alude a ellos en varias ocasiones como ‘yanquis’ y se deja claro que pretenden imponer el *American Way of Life* a la antigua cultura hispana). Sin embargo, se recalca que la conducta del avieso general Clarke obedece a su ambición particular y no a las órdenes oficiales del gobierno norteamericano, que, de hecho, repudia la actitud del militar a través de su representante en la zona (“*en nombre del gobierno de Washington, su delegado Edmundo Greene, echa en cara el proceder indigno del jefe militar de la zona General Clarke...*”). A su vez, se añade un episodio que no está presente en la novela original de Mallorquí: la destitución de Clarke por parte de Greene, defenestración que el ruin general acoge haciendo oídos sordos. Evidentemente, el nuevo tratamiento argumental pretendía destacar la activa toma de posición de Greene (y, por extensión, del propio gobierno norteamericano) en la lucha contra la crueldad irracional de Clarke.

- Conservar el resto de elementos de la narración. Obsérvese como la trama del relato se mantiene esencialmente idéntica en ambos resúmenes.

La escasa diferencia entre ambas versiones queda patente en el testimonio de Fermín del Amo (a quien también tocó en suerte el comentario del nuevo tratamiento argumental de *El Coyote*), que reconocía en su informe: *“Segunda versión del guión. Hace algún tiempo tuvimos ocasión de leer la primera, y, por lo que recordamos, no se han introducido grandes modificaciones”*.

Los leves retoques surtieron efecto, pues esta vez el propio Fermín del Amo, el censor más beligerante con respecto a la versión previa, parecía mostrarse más complacido con la visión de los norteamericanos mostrada en el film:

“Proponemos su aprobación ya que no tiene dificultades. Su acierto mayor o menor dependerá de la realización. En todo momento queda claro que el caso del general protagonista no representa la opinión oficial de su gobierno”.

No obstante, del Amo no iba a ser precisamente elogioso con el proyecto. El nuevo guión tampoco dejaba en un lugar privilegiado a las autoridades militares frente a las civiles. Puesto que el único ejército de la historia era el norteamericano y no el español, el asunto no trascendía a mayores, pero, aun así, del Amo no puede evitar expresar su opinión disconforme, dados los acontecimientos geopolíticos que se producían por entonces:

“Al margen de este informe no podemos por menos de señalar que la actitud del político “bueno” y del general “malo” es precisamente lo contrario de lo que nos ha sucedido con los americanos: mientras los generales, llevados de un sentido realista, deseaban ayudarnos, han sido los políticos yanquis de la última década los que han mantenido una actitud injusta con nuestro país”.

El resto de censores que emitieron también informes sobre el guión, por el contrario, centraron sus comentarios en aspectos más bien técnicos⁹. Antonio Fraguas conviene con Fermín del Amo en considerar la película como un film menor y popular. Si para del Amo *El Coyote* era, decididamente, pueril, para Fraguas supone una típica peliculita de género, sin excesivas pretensiones. Así saldaba su informe:

“Nada tiene que objetar por tratarse de una novela típica de aventuras. Puede ser una película entretenida dentro de las de su género. Aunque no tiene novedad en su trama ni su desarrollo, quizá resulte aceptable”.

Más propicia fue la opinión de un tercer censor, Bartolomé Mostaza. Retoma, en cierta medida, la observación de García Velasco a propósito del guión original, pues incluye la reivindicación de lo español entre las virtudes de la película:

“Muchas reminiscencias de películas “del Oeste” americano, cosa natural y forzosa por el ambiente a que se refiere. Es optimista y de sana moral. Lo español sale muy bien parado”.

En resumen, los focos de atención de los censores son aproximadamente los mismos que ya habíamos comentado al referirnos al primer tratamiento argumental: la cuestión militar y la norteamericana (ahora suavizada por los oportunos cambios argumentales), la supuesta simplicidad de la historia, los aspectos técnicos y la visión de lo español.

* * * * *

Como resultado del consentimiento censor, se concedía a Palacio Films el cartón de rodaje de *El Coyote* el 17 de junio de 1952, once días después de haber sido presentada la solicitud. Sin embargo, entre junio y octubre de ese mismo año, Palacio debió de llegar a

⁹ Aparte de los informes de Antonio Fraguas y Bartolomé Mostaza, que comentamos seguidamente, también se conserva el comentario de un cuarto censor anónimo (no aparece su firma en el documento), quien atestiguaba escuetamente su consentimiento: *“Moralmente no ofrece reparos de ninguna clase”*

algún tipo de acuerdo con el también productor Eduardo Manzanos¹⁰ (personaje crucial en el nacimiento del *western* español). Ismael Palacio aparentemente aprovechó la ocasión que le brindaba el soporte financiero de Manzanos para echar los restos en el proyecto, planteándose la realización ya no sólo de un único film, sino de una trilogía de películas sobre el Coyote.

Mediante las correspondientes diligencias tramitadas por la Dirección General de Cinematografía el 25 de octubre de 1952, el mismo Ismael Palacio Bolufer solicitaba a dicho organismo el permiso de rodaje para dos nuevas entregas de la que empezaba a perfilarse como serie cinematográfica del héroe de Mallorquí. Estas dos películas respondían a los títulos provisionales de *Don César de Echagüe* y *La justicia del Coyote*. En tales documentos Ismael Palacio requería las autorizaciones pertinentes no sólo en calidad de director de su compañía, Palacio Films, sino también en nombre de Unión Films, empresa productora de Eduardo Manzanos.

Los guiones literarios recaían en las manos del propio Ismael Palacio, mientras que los libretos técnicos y la dirección de ambas películas quedaban asignados a su socio, Eduardo Manzanos. El reparto mantenía la presencia de algunos actores que aparecían en la ficha artística prevista para *El Coyote*, como el galán Gustavo Rojo, que encabezaba los créditos de nuevo en el papel protagonista, o Rafael Calvo que también repetía como Don César padre¹¹.

¹⁰ Eduardo Manzanos Brochero (1919-1987). Poeta, dramaturgo, guionista y director de cine, destacaría fundamentalmente en su carrera como productor cinematográfico. Financiaría una larga lista de films —alguno tan relevante como *Cómicos* (J.A. Bardem, 1954), primera película de Juan Antonio Bardem— y varias producciones dentro del género *western*, como veremos a continuación. Como realizador, dejaría tras de sí una relativamente corta filmografía a la que pertenecen, entre otras, las siguientes películas: *El andén* (1952), *Suspense en comunismo* (1955), *Canciones de nuestra vida* (1975), *España debe saber* (1976), *¡Franco! Un proceso histórico* (1980).

¹¹ El resto del reparto de *Don César de Echagüe* quedaba completado por los siguientes intérpretes: Félix Dafauce (como Artigas), Miguel Pastor Mata (Fray Anselmo), Félix Fernández (Julián Martínez), Rosita Valero (Lupita), Naty Mistral (Esther García), Jacinto San Emeterio (teniente Crisp) y Antonio Ocaña (Doctor García Oviedo). En cuanto a *La justicia del Coyote*, los intérpretes incluían a: Fernando Rey (como

El argumento de las dos secuelas estaba basado, como era de esperar, en sendas historias de Mallorquí. La novela *Don César de Echagüe* narraba en su prólogo el encuentro casual de César con Heriberto Artigas en San Francisco. Esta coincidencia despertaba en la memoria del protagonista el recuerdo de las fechorías de Artigas, un falso patriota que se rebeló contra los norteamericanos por su propio interés. Tales hechos, veinte años antes, se desarrollan a modo de *flashback* en el cuerpo de la novela. En aquel tiempo, Artigas consiguió eludir la venganza del Coyote, pero en el epílogo de la historia, dos décadas más tarde, el justiciero enmascarado ajusta cuentas acabando con el traicionero personaje. El film homónimo, a juzgar por el tedioso resumen argumental que adjuntaba la solicitud de rodaje, se hubiera ajustado escrupulosamente a la trama de la novela de Mallorquí¹², con una única excepción: el argumento cinematográfico narra la acción de

Farrell), Rosita Valero (Ida Hubard), Félix Dafaue (King Colin), Rafael Calvo padre (Walter Creider), Maruja Asquerino (Rosario), Guillermo Méndez (Gort Gallager), Santiago Ribero (Ah Sing), José Bódalo (Diego Ribera).

¹² El —muy extenso— resumen argumental que se incluye en el documento es el siguiente:

“La acción tiene lugar alrededor del año 1852 en California, en los momentos que se lucha por la posesión o usurpación de las tierras y propiedades. La familia de Don César de Echagüe es una de las más ricas de la comarca y la de mayor prestigio, pues en ella están representadas todas las virtudes del temperamento español. Heriberto Artigas, aun siendo descendiente de españoles, no honra a sus antepasados, pues debe la mayor parte de sus tierras a rapiñas y apropiaciones indebidas, acaecidas durante la secularización de las misiones. El juez Koster ha decretado la expropiación de las tierras de Heriberto Artigas. Éste quiere valerse de la ayuda de las familias de raíz hispánica, para defender lo que es fruto del robo, pero el juez y el sheriff requieren la ayuda militar, para tomar por la fuerza el rancho en el que Artigas se ha hecho fuerte. Es desalojado a cañonazos de él y huye a la sierra. Artigas se entera de que las fuerzas militares salen custodiando un envío de oro, so pretexto de perseguirle a él. Las fuerzas de protección, que son 25 hombres, son mandadas por el teniente Crisp —recién salido de la academia militar— y pretende llevar el oro de Los Ángeles a San Diego. Artigas las ataca y consigue sus propósitos, pasando a todos los supervivientes a cuchillo, excepto [sic] al teniente Crisp, a quien retiene en rehenes [sic].

El Coyote, que había advertido a Crisp lo que Artigas se proponía, lo ayuda otra vez con tal eficacia que la partida de Artigas es destrozada, aunque sus componentes, excepto [sic] Artigas que huye, luchan con un heroísmo digno de mejor causa. Artigas desaparece con el dinero robado.

forma lineal, evitando la presencia del *flashback* central (de este modo, el final resulta un tanto anticlimático, pues el Coyote debe esperar varios años antes de cumplir su venganza). En cuanto a *La justicia del Coyote*, la novela contaba las desventuras de Ida Hubbard, una muchacha aparentemente huérfana criada entre bandidos. Finalmente, la intervención del Coyote y del noble capitán Farrell de la caballería (que la ama en secreto), conseguirán rescatar a la joven de la banda de criminales que pretendía asesinarla¹³.

Con las escenas de estas luchas de odio y crímenes se entrelazan otras de amor, heroísmo y abnegación, que es el punto fuerte de la película. Hay unas secuencias de gran emoción en la lucha de los lugartenientes de Artigas y cuando Artigas remata a fray Anselmo en el rancho de San Antonio, adonde los ayudantes de El Coyote le han llevado, después que Artigas le deja por muerto en la misión de San Gabriel. El Coyote acude demasiado tarde para evitar el trágico [sic] fin de fray Anselmo.

Don César de Echagüe padre, sufre tan fuerte emoción al ver que Artigas, a quien creía un patriota, remata en su presencia a fray Anselmo, que se agrava en su dolencia de corazón a consecuencia de lo cual fallece, enterándose, en los últimos momentos, que su hijo no es el mequetrefe cobarde que él creía, sino nada menos que "El Coyote". Así muere tranquilo, ya que está seguro que el patriotismo de sus antepasados será defendido y el valor de los Echagüe no será mancillado.

Pasan los años y al fin, César descubre a Artigas en San Francisco, y, con el indumento de "Coyote", pero sin antifaz, le da muerte, cumpliendo así lo que prometió a su padre; esto es, no dejar sin castigo al asesino de fray Anselmo y otras criminales fechorías".

¹³ El argumento, tal y como figura en la sinopsis adjuntada a la solicitud de rodaje, era el siguiente:

"La acción en la California de 1870, época turbulenta de los descubrimientos auríferos y del tendido de ferrocarriles. Empieza nuestro relato: Un capitán del ejército norteamericano, Frederick Farrell, cajero de su regimiento, se enamora de una preciosa muchacha, Ida Hubard, que es la principal atracción del más importante garito de San Francisco titulado "La Bella Unión". En este centro de explotación y en la mesa de ruleta que regenta Ida Hubard, el capitán Farrell pierde el depósito de caja que se le tiene confiado;... todo por ver a la linda Hubard. A la muchacha la tienen atemorizada un grupo de bandidos, dos de los cuales son sus tutores legales, y, que, entre otros negocios feos, regentan "La Bella Unión".

El jefe del grupo, King Colin, se deshace de Gort Gallager, con el cual forma pareja en la tutela de Ida; pero se deshace de él de una manera inicua. El reo, en capilla, antes de ser colgado, hace una pública llamada de socorro a "El Coyote" para que salve a Ida, ya que él, al perder la vida, deja a la huérfana sin protección. "El Coyote" recoge la petición de Gort Gallager y se apresta a defender a la muchacha, siempre que sea una causa justa.

En el desarrollo de la trama, se enlazan el amor de Ida y Farrell y se unen los deseos de Farrell y El Coyote, para defender la Ley y a la muchacha, lo cual consiguen a fuerza de grandes riesgos y sacrificios, en lucha con la maldad, que llega a momentos de gran emoción. El Coyote y Farrell, a pesar de su dominio de

La presentación de estas dos nuevas propuestas de rodaje por parte de los productores, resultó, cuanto menos, un tanto precipitada. En realidad, los guiones que se presentaron no eran los definitivos (es decir, guiones técnicos propiamente dichos) sino simples argumentos literarios. Así, por ejemplo, Fermín del Amo comenta a propósito de *Don César de Echagüe* que “más que guión, lo que hemos leído es una explicación sobre lo que podía ser aquél”. A su vez, Juan Esplandín, elogiando el valor literario de *La justicia del Coyote*, calificaba el argumento de “bien desarrollado y bien escrito aun no siendo un guión técnico, sino literario”.

De todos modos, parece claro que, si en 1950 Ismael Palacio se contentaba con una única adaptación fílmica del Coyote, un par de años más tarde, con el apoyo financiero de Eduardo Manzanos, pretendía crear toda una saga cinematográfica. Curiosamente, las novelas de Mallorquí tituladas *Don César de Echagüe* y *La justicia del Coyote* corresponden, respectivamente, al ‘Extraordinario Especial’ y al ‘Extraordinario número 1’ de la colección *El Coyote* de Clíper. ¿Por qué se escogen precisamente esas novelas para continuar el primer film del héroe enmascarado y no *La vuelta del Coyote*, la segunda novela dedicada por Mallorquí al personaje, que constituye la continuación directa de *El Coyote*? Por supuesto, los únicos que podrían responder adecuadamente a esta pregunta serían los propios Manzanos y Palacio que, en su calidad de productores, a buen seguro tenían en sus manos la decisión de qué títulos debían ser adaptados. Ahora bien, nada impide hacer algunas conjeturas.

las armas, tienen momentos de gran riesgo, pero se ayudan tan desinteresadamente, que con gran exposición de sus vidas consiguen salvar a la muchacha.

El Coyote averigua el secreto nacimiento e historia de Ida, que resulta ser hija de Rosario Pedraza, amiga de la niñez de César de Echagüe. El Coyote y Farrell, aunque salvan a la muchacha, no pueden hacer que éstas se conozcan, por lo que Rosario paga con ello pecados de juventud. Los perseguidores de Ida y de Rosario son aniquilados y Farrell e Ida se unen en matrimonio, a cuya boda asisten, en el anónimo, César de Echagüe, Rosario y su esposo, como oscuros invitados”.

Por un lado, conviene no perder de vista el hecho de que, pese a que *Don César de Echagüe* constituye un número extra de la colección *El Coyote*, desde un punto de vista argumental la acción (el *flashback* central) se sitúa entre las dos primeras, es decir, entre *El Coyote* y *La vuelta del Coyote*. Mallorquí había dejado transcurrir un apreciable lapso temporal entre ambas: en *El Coyote*, el joven César se mantenía aún soltero y el patriarca de la familia Echagüe, don César padre, pese a su edad, gozaba de una excelente salud; en su continuación, *La vuelta del Coyote*, sin solución de continuidad, el sorprendido lector averiguaba que Don César había muerto hacía ya un tiempo y que el joven protagonista había contraído matrimonio con su prometida, Leonor de Acevedo. Probablemente, consciente de que la muerte de un importante personaje secundario había quedado elidida, Mallorquí decidió 'atar cabos sueltos' en una posterior novela. Esa, al menos, parece ser la función de *Don César de Echagüe*, que, como su propio título indica, otorga un especial protagonismo al padre del Coyote.

Por tanto, una explicación no muy descabellada de por qué se eligió *Don César de Echagüe* como material para la segunda entrega fílmica del Coyote podría ser la de garantizar la continuidad argumental de la serie evitando saltos temporales, es decir, es posible que se pretendiera estrenar la película como continuación directa de *El Coyote*, porque, en realidad, la acción narrada en ambas novelas continúa cronológicamente.

Sin embargo, la búsqueda de una coherencia cronológica no permite justificar en absoluto el hecho de que la siguiente entrega de la serie cinematográfica fuera *La justicia del Coyote*... Con la lógica anterior, el nuevo film debería adaptar la segunda entrega de la serie, *La vuelta del Coyote*, y no *La justicia del Coyote*, que supone un considerable salto temporal. En esta novela ya no existe ningún *flashback* ni hay relación alguna con los eventos relacionados con el origen de la serie.

Hay otra posible explicación. Como se ha visto en páginas anteriores, los informes redactados por los lectores a propósito de los sucesivos guiones de *El Coyote* habían puesto de manifiesto una especial sensibilidad censora en cuanto al adecuado tratamiento del ejército norteamericano en los argumentos. También se recordará que, si bien la

reivindicación cultural española constituye un eje central en todas las aventuras del Coyote, Mallorquí atenuó progresivamente su crítica a la ocupación estadounidense conforme la serie fue avanzando, mostrando una cada vez más fortalecida integración entre californianos y anglosajones. Teniendo en cuenta que tanto la segunda novela de la serie, *La vuelta del Coyote*, como la tercera, *Huracán sobre Monterrey*, se centraban aún en las injusticias de la ocupación nortea, ¿resultaría muy descabellado figurarse que a los productores les interesó forzar un ‘salto adelante’ cronológico en la serie y garantizar una visión más positiva de los estadounidenses, evitando así los consabidos problemas con la censura? A favor de este razonamiento cuenta el hecho de que *Don César de Echagüe* constituye la primera novela de la saga en la que el papel de villano recae sobre un californiano de pura cepa (es decir, heredero de españoles) y no sobre un anglosajón. Además, tanto en *Don César de Echagüe* como en *La justicia del Coyote* aparecen sendos personajes norteamericanos que desempeñan una función co-protagonista en la narración, apoyando la labor justiciera del Coyote; son, respectivamente, el teniente Crisp —en la primera—, y el capitán Farrell —en la segunda—. Se observará, además, que ambos son militares del ejército de la Unión, hecho éste que, en principio, debería de complacer a los censores.

Sin embargo, como veremos a continuación, el futuro desarrollo del proyecto incluiría la adaptación de *La vuelta del Coyote*, la segunda novela de la saga. Elección que plantea serios inconvenientes para la explicación anterior, basada únicamente en una intención de eludir nuevos choques con la censura.

En cualquier caso, si verdaderamente la intención de Ismael Palacio y Eduardo Manzanos era evitar fricciones censoras respecto a la ‘cuestión norteamericana’, nadie puede negar que, desde luego, consiguieron su objetivo. Así, por ejemplo, Juan Esplandín redactaba un eufórico informe glosando las virtudes de *Don César de Echagüe*:

“He aquí un gran guión de la gran época norteamericana. “El Coyote” es el portador de la justicia, de la valentía y de la arrolladora simpatía. Nuevo caballero “desfacedor de entuertos” no deja a un bandido sano ni a un infeliz

desamparado. Tiene fuerza dramática y matices sentimentales y cómicos. Está bien desarrollado y bien escrito. Su amenidad es grande y tiene posibilidades para que un buen director con un gran reparto haga una estupenda película. El lector no ve inconvenientes para aconsejar su aprobación”.

La opinión de Esplandín constituye, sin duda, una de las más favorables emitidas por censor alguno sobre las adaptaciones cinematográficas del Coyote. Amén de destacar el valor moral —“*Tiene un buen fondo moral y religioso*”— y cinematográfico del guión —“*Muy cinematográfico. Tiene el interés de lo folletinesco y su amenidad es grande*”—, en el apartado correspondiente a valor literario Esplandín implícitamente llega a equiparar la calidad del futuro film con la del western norteamericano: “*Está correctamente escrito y bien dialogado. Nos recuerda el primer cine americano con el escenario del Far West*”. Especialmente favorable resulta su opinión acerca de un tema tan polémico a ojos de la censura como la relatividad moral de la acción justiciera del enmascarado: “*‘El Coyote’ representa un poco a la justicia. Castiga a los bandidos y protege a los humildes y desgraciados. Es de un gran fondo moral*”.

Menos eufórico pero igualmente favorable se mostraba el sucinto informe de Bartolomé Mostaza: “*Posible película de buenos efectos para los públicos populares. Está hecho el guión con habilidad y posee buenos momentos plásticos*”. Incluso el habitualmente fustigador Fermín del Amo reconoció cierto valor literario a un guión “*discreto, sin nada que elogiar*”. Sin embargo, de nuevo arreciaba en sus críticas, esta vez centradas en torno a otro reproche habitual a las adaptaciones del Coyote, esto es, su infantilismo:

“Nada merece destacarse en el guión, escasa calidad, poca emotividad e intriga y no muy apto para las mentalidades infantiles en las que debiera inculcarse siempre un poco de sentido poético de la bondad y del bien en vez de discutibles aptitudes de justicia arbitraria mezcladas con matanzas que no vienen a cuento y que han de producir lamentable impresión en el ánimo de los niños”.

Discrepando excepcionalmente del parecer de sus colegas censores, del Amo incluso llega a proponer la supresión de ciertas escenas:

“Tratándose de un intento destinado al público infantil debe evitarse toda escena de ensañamiento pintada a lo vivo como se relata en las páginas 74, 76 y 93 (esta última con el asesinato de fray Eusebio)¹⁴ y no nos parece nada educativo que el Coyote se tome la justicia por su mano matando a Artigas, página 116, sobre todo con el comentario del vengador al final de dicha página¹⁵”.

A pesar de tales inconvenientes, del Amo autoriza (casi a regañadientes) el futuro rodaje:

“Si se suprime lo que hemos señalado como censurable en el apartado correspondiente, el guión entraría en la categoría de INDIFERENTE, con pocos méritos pero al menos desprovisto de cualidades contraproducentes y negativas”.

En cuanto al tercer film de la saga, *La justicia del Coyote*, los informes de la censura fueron bastante escuetos (lo cual, desde luego, era buena señal). Juan Esplandín repetía el entusiasmo con el que había saludado a *Don César de Echagüe* — *“Este guión, como el anterior de la misma serie, está lleno de buenas escenas, altamente cinematográficas. El lector no cree que haya en él [algo] que impida aconsejar su aprobación”*—, y califica el valor moral del argumento como *“impecable”*. Menos incondicional pero igualmente benévola resulta la valoración de Bartolomé Mostaza: *“Mucho melodramatismo, mucha acción, bastantes tramas gratuitas. Autorizable”*.

¹⁴ El malvado Artigas llega a asesinar a un fraile, fray Eusebio, para evitar ser descubierto.

¹⁵ El comentario que el Coyote realizaba tras ejecutar a Artigas en la novela de Mallorquí era el siguiente: *“Ya estamos en paz. ¡Tantos años buscándote y tan de prisa que te he matado! Cualquier piel roja hubiese sacado más partido de ti que yo. A veces creo que soy un infeliz.”*

Dadas las circunstancias, no es de extrañar que ambos films obtuvieran los correspondientes permisos de rodaje concedidos los días 5 (*Don César de Echagüe*) y 6 (*La justicia del Coyote*) de noviembre de 1952. Sin embargo, a pesar del visto bueno oficial tampoco esta segunda tentativa de adaptar a la gran pantalla las hazañas del héroe enmascarado se vería acompañada por el éxito: ninguno de los rodajes previstos de la trilogía llegaría a iniciarse según el plazo previsto. Cabe suponer que el productor Ismael Palacio se replanteó la viabilidad del proyecto, o bien que surgió algún tipo de desavenencia con su socio Eduardo Manzanos, pues, cuando la saga del Coyote reapareciera administrativamente en 1954, lo haría bajo la divisa única de Unión Films, es decir, la productora de Eduardo Manzanos, que de esta forma quedaría virtualmente convertido en uno de los padres del *western* cinematográfico español.

* * * * *

A finales de enero de 1954, en la Dirección General de Cinematografía se recibían tres cartas enviadas por el mismo Manzanos. Mediante ellas se solicitaba la renovación de los correspondientes cartones de rodaje —que habían prescrito— de cada una de las tres películas de la serie (recordemos: *El Coyote*, *Don César de Echagüe* y *La justicia del Coyote*), así como la transferencia de las labores de producción, que a partir de entonces pasaban a depender exclusivamente de Unión Films. Para corroborar este último punto, se incluía la renuncia expresa de Ismael Palacio Bolufer —quien, además de ser el antiguo socio de Manzanos en el proyecto, conservaba la posesión de los derechos en exclusiva de cualquier adaptación cinematográfica de las aventuras del Coyote—. De esta manera, Palacio, responsable junto a Florián Rey allá en 1950 de la primera tentativa de adaptación al celuloide de las novelas de Mallorquí, quedaba ya definitivamente desvinculado del proyecto. Asimismo, Manzanos dejaba patente que los guiones correspondientes a las tres películas eran los mismos que ya habían sido aprobados de antemano por la censura previa.

La Dirección General, sin embargo, respondería a Manzanos mediante respectivas cartas en las que se hacía saber al productor la imposibilidad de renovar el cartón de rodaje, pues había transcurrido un tiempo excesivo desde su concesión: “*En consecuencia, esa*

productora deberá solicitar directa y nuevamente el permiso de rodaje en cuestión como se le indica". Dicho y hecho; tras un nuevo cruce de correspondencia entre Manzanos y la Dirección General, en febrero de 1954 se presentaban, de nuevo, las solicitudes de rodaje. Ahora bien, se habían producido algunas modificaciones respecto al proyecto presentado en 1952.

En primer lugar, una diferencia notoria: pese a que, una vez más, se solicitaba el permiso de rodaje para tres films del Coyote, éstos no eran exactamente los mismos que hacía un par de años. Si bien se mantenían *El Coyote* y *Don César de Echagüe*, caía de la trilogía *La justicia del Coyote* siendo sustituida por un nuevo proyecto que respondía al título de *La vuelta del Coyote*. ¿Quizá Manzanos pretendía lanzarse a la adaptación cronológica de las novelas de Mallorquí y por eso se planteaba llevar a la pantalla la segunda novela de la serie? Pero no quedaban ahí las novedades. Como era de esperar tras un lapso de dos años, también los correspondientes equipos artísticos y técnicos habían sido modificados. Ahora la dirección correspondía al director hispano-argentino León Klimovsky, mientras que el papel protagonista recaía sobre el galán portugués Antonio Vilar¹⁶. En cuanto a la novedosa *La vuelta del Coyote*, el breve extracto argumental que se aportaba en el impreso¹⁷ coincidía con bastante exactitud con la novela del mismo título, continuación directa de *El Coyote*.

¹⁶ El reparto originalmente propuesto para el film era el siguiente: Antonio Vilar (Coyote), Gloria Marín (Leonor de Acevedo), José María Lado (sheriff Koster), Enrique A. Diosdado (juez Salters), Fernando Rey (Covarrubias), Julita Martínez (mestiza Julia), José María Rodero (Luis María Olaso), Tomás Blanco (Perkins).

¹⁷ El argumento, tal y como figura en el impreso, es el siguiente: "*Sigue el ambiente de luchas y asesinatos. Cualquier pretesto [sic] es lícito para ahorcar a un hombre honrado y quitarle así sus tierras, como al infeliz Zamiza. Los señalados para víctimas lamentan la ausencia de su héroe y vengador 'El Coyote' y acuden al rancho de César de Echagüe en busca de protección. Pero una vez más el hijo de D. César les decepciona e irrita, hasta provocar que le abofeteen por su aparente cobardía. Sin embargo, sin que ellos lo sepan, se dispone a arriesgar su vida por ellos. Y después de una sucesión de momentos emocionantes y angustiosos 'El Coyote' se salva de la muerte gracias a la abnegación de la mujer que le ama en silencio*".

El informe de Fermín del Amo, que a estas alturas ya se había convertido en un perseguidor del Coyote con una ojeriza digna del mismísimo general Clarke, volvía a reafirmarse en sus críticas. Por un lado, el infantilismo:

“Estas aventuras del Coyote tienen mucho ambiente entre el público sencillo e infantil. Dentro de su poca trascendencia cumple, por su carácter movido, el papel de entretener sin complicaciones”.

Por otro lado, la cuestión norteamericana. Recordemos que, precisamente, los dos guiones previos remitidos a la Dirección General de Cinematografía (*Don César de Echagüe* y *La justicia del Coyote*, que adaptaban novelas más avanzadas en la saga del Coyote) se caracterizaban por una visión algo más condescendiente con el pueblo norteamericano. Retomar ahora la segunda novela de la serie significaba volver a posiciones más críticas. Del Amo subraya que incluso la visión norteamericana es más negativa que en el primer film:

“En el primer Coyote había la figura de yanquis “buenos” contrapesando a la conducta de los malos. En LA VUELTA DEL COYOTE sólo hay norteamericanos criminales y californianos buenos. Lo que no nos parece nada oportuno en las actuales circunstancias. Ello puede corregirse introduciendo algún otro personaje o situación que ponga las cosas en su justo término medio que no resulte molesto para nadie”.

Definitivamente, el guión de *La vuelta del Coyote* recibió el visto bueno de la censura, con alguna que otra observación: “*será procedente advertir previamente a la Entidad Productora de la necesidad de cuidar la realización de la escena 9 en la página 7 de forma que no resulte excesivamente macabra*¹⁸ *así como también sobre la necesidad de*

¹⁸ Probablemente se refiere a la ejecución de Olegario Zamiza, un infeliz y honrado californiano que es ahorcado tras haber sido falsamente acusado de robo por el norteamericano Samuel Pekins, en el inicio de la novela *La vuelta del Coyote*.

*suprimir la frase 'un minero de sangre de Cristo'*¹⁹. *Acaso también fuera conveniente por razones políticas que no todos los norteamericanos que figuran en el argumento sean representados como elementos criminales*".

Ahora bien, tampoco el nuevo intento iba a resultar exento de dificultades. A mediados de mayo del mismo año, Manzanos solicitó una prórroga de 90 días para el rodaje de los tres films, que le sería concedida. Mediante una carta recibida por la Dirección General de Cinematografía con fecha 25 de agosto de 1954²⁰, Manzanos declaraba que el 19 del mismo mes había comenzado finalmente el rodaje de la película, eso sí, con nuevas modificaciones en el cuadro artístico: el actor mejicano Abel Salazar se encargaba ahora del papel protagonista, sustituyendo al originalmente propuesto Antonio Vilar. A su vez, Joaquín Romero Marchent sustituía a Klimovsky en las labores de dirección y, de paso, quedaba así convertido en el verdadero padre artístico del *western* español.

El 2 de marzo de 1955 y el 29 de julio del mismo año, respectivamente, Manzanos informaba de la conclusión del rodaje de ambas películas, a la vez que presentaba los datos definitivos de los correspondientes equipos técnicos y artísticos. A su vez, el 2 de agosto del mismo año, la Dirección General aprobaba (de acuerdo con la solicitud previamente enviada por Manzanos) el cambio de título de la película *Don César de Echagüe*, que pasaba a denominarse *La justicia del Coyote*²¹.

¹⁹ El Coyote visita a dos miembros corruptos del tribunal que ha de juzgar a Luis María Olaso, un californiano. Los dos truhanes, lívidos tras el siniestro encuentro, entran en un bar para recuperar el resuello. Cuando el camarero les pregunta qué les ha sucedido, uno de ellos está a punto de revelar la verdad, pero el otro, más juicioso, le ataja respondiendo: "*Hemos visto a uno a quien creíamos muerto... Un minero de Sangre de Cristo*". Obviamente, "Sangre de Cristo" se refiere a una población californiana, pero aún así la expresión debió suscitar las suspicacias censoras.

²⁰ No obstante, en carta enviada por los estudios Sevilla Films recibida por la Dirección General de Cinematografía el 26 de agosto de 1954, se indicaba que el personal de sus estudios había iniciado el rodaje de exteriores de *El Coyote* el día 24 del mismo mes.

²¹ No se especifican los motivos por los que Manzanos solicitó el cambio de título. Por sentido común, cabe suponer que se debía a un fin meramente publicitario, pues un título que incluyera el nombre del personaje, "el Coyote" sin duda sería un mejor reclamo para la película. A favor de esta idea cuenta el hecho

Llegados a estas alturas del proyecto, contamos con una fuente adicional de información a añadir a la meramente administrativa: la bibliográfica. De acuerdo con la documentación aportada por Manzanos a la Dirección General de Cinematografía, el proyecto del Coyote habría pasado del realizador León Klimovsky a las manos de Joaquín Romero Marchent²² sin solución de continuidad. Sin embargo, gracias a posteriores declaraciones de este último, se ha hecho público que en el ínterin el proyecto había quedado a cargo de un tercer cineasta, el director mejicano Fernando Soler. Soler incluso llegaría a iniciar el rodaje antes de abandonar a su suerte a Manzanos. Así describe Marchent cómo acabó involucrado en el proyecto:

*“Yo había vuelto poco antes de Barcelona, y en el “Café Gijón”, en una tertulia con diversa gente de cine, me encontré con el productor Eduardo Manzanos. Era un viernes, y él estaba de lo más desesperado, porque había comenzado el rodaje de dos películas simultáneas sobre El Coyote, y el director, el mexicano Fernando Soler, había dimitido y vuelto a su país. Entonces me pidió que le reemplazara yo, para que el inminente lunes pudiera continuar la filmación”*²³.

Con la llegada de Joaquín Romero Marchent culminaba, al fin, un proyecto que se había iniciado prácticamente hacía un lustro. El Coyote, el más famoso justiciero enmascarado de la literatura española, remataba su larga cabalgada desde el papel impreso al celuloide tras cinco años papeleo administrativo. A partir de aquí, podemos abandonar ya

de que en algunos documentos administrativos se aluda al título original de la película, *Don César de Echagüe*, como “*Don César de Echagüe (de El Coyote)*”.

²² Joaquín Romero Marchent (Madrid, 1921). Como se verá a continuación, el realizador madrileño constituye una figura imprescindible a la hora de estudiar el origen del *western* español. Antes de contactar con Manzanos e involucrarse en el rodaje de las adaptaciones del Coyote, Marchent contaba con una filmografía más bien exigua —compuesta por dos únicas películas: *Juzgado permanente* (1953) y *Sor Angélica* (1954)—. En los años siguientes, como veremos, su carrera se vincularía definitivamente al subgénero español del Oeste.

²³ Carlos Aguilar. *Joaquín Romero Marchent. La firmeza del profesional*. Diputación de Almería. Almería. 1999. Página 23.

SECCIÓN 1. Capítulo 2. Segunda génesis: El ‘western nacional puro’. Algunas notas sobre un modelo efímero.

el comentario de meros argumentos y propuestas de rodaje para abordar el análisis del *western* español como hecho cinematográfico propiamente dicho.

La segunda génesis del western español. El modelo del 'western nacional puro'.

El 5 de Mayo de 1955 se estrenaba al fin en las pantallas españolas *El Coyote* de Joaquín Romero Marchent, película que, aunque gozaría de un éxito más bien discreto en su época de estreno (permaneciendo en cartel dos semanas escasas en los cines Rex y Beatriz)²⁴, con el paso del tiempo acabaría ganándose una pequeña parcela en la historia del cine nacional. Pues aunque no era la primera aproximación seria (o, más bien, pretendidamente seria) del cine español al género *western* (ahí estaban, recordemos, los films mudos, *Lilian y Western*, así como *Oro vil* de Eduardo García Maroto), estos films no habían trascendido la naturaleza de meras extravagancias, sin continuidad alguna. No sucedería lo mismo con el film dedicado al personaje de Mallorquí; por tanto, si fuera necesario fechar el origen del *western* español como subgénero en un año concreto, éste bien podría ser 1954, año en el cual Marchent da cuenta tanto del rodaje de *El Coyote* como de su ya comentada secuela, *La justicia del Coyote* (rodada prácticamente en paralelo pero no estrenada hasta el 19 de Mayo de 1958).

A principios de los sesenta, Eduardo Manzanos acometería un nuevo proyecto que involucraba otro par películas sobre un justiciero enmascarado (en este caso el Zorro) también dirigidas por Joaquín Romero Marchent, a saber, *La venganza del Zorro* (1961) y *Cabalgando hacia la muerte / L'ombra di Zorro / L'Ombre de Zorro* (1962). El modelo a seguir, en líneas generales, no era otro que el establecido por las dos adaptaciones anteriores sobre el Coyote: las aventuras de este Zorro se enmarcan, como las de César de Echagüe, en la California hispana recién anexionada al territorio norteamericano; por no mencionar que Manzanos confiaría el argumento de ambas películas al propio José Mallorquí y la dirección de las mismas, de nuevo, a Marchent. Asimismo, también Eduardo Manzanos acabaría impulsando una nueva adaptación cinematográfica de las aventuras del

²⁴ Tales datos figuran en la entrada correspondiente al film en el *Anuario español de cinematografía 1955-1962*, publicado por el Sindicato Nacional del Espectáculo. Madrid. 1969.

Coyote, esta vez bajo el título de *El vengador de California / Il segno del Coyote* (Mario Caiano, 1963), que guarda un sustancial parecido con las obras anteriores²⁵.

Es decir, si bien desde prácticamente la época del cine mudo ningún film español se había aproximado con un interés 'serio' (entendámonos, no paródico) a la temática *western*, en el período comprendido entre 1954 y 1963 aparecen nada menos que cinco películas del género con una estimable semejanza tanto temática como argumental²⁶ de tal modo que cada nuevo film casi parece una nueva versión de sus precedentes. Así pues, ya no nos hallamos ante meras excentricidades aisladas, más bien se empieza a vislumbrar una tendencia clara, a pesar de estar constituida por un número relativamente escaso de películas. Se trata de una corriente con unas características propias y reconocibles que definen un primer modelo de cine del Oeste patrio al que bien podríamos bautizar como '**western nacional puro**'.

Los cinco *westerns* españoles antes mencionados (verbigracia, *El Coyote*, *La justicia del Coyote*, *La venganza del Zorro*, *Cabalgando hacia la muerte* y *El vengador de California*) presentan dos rasgos fundamentales en común:

- 1) La intervención de **José Mallorquí** en el guión de los mismos (bien directamente, firmando el propio libreto; bien indirectamente, como autor de la historia en la que se basa el argumento)
- 2) La referencia a la **aportación española a la historia del Oeste** como marco argumental donde se desarrolla la acción.

²⁵ Temáticamente, deberíamos considerar también el tardío film *La vuelta del Coyote* (Mario Camus, 1998). Sin embargo, no abordaremos aquí la película de Camus, pues su fecha de realización excede más que sobradamente el ámbito cronológico en el que se centra el presente trabajo.

²⁶ En este período también hay que situar al film *Tierra brutal / The Savage Guns* (Michael Carreras, 1960), una coproducción hispano-estadounidense. Sin embargo, el origen del proyecto es claramente anglosajón y guarda escasa semejanza con el resto de films considerados. Me ocuparé de *Tierra brutal* en el capítulo siguiente, que se centra en la que he dado en llamar 'tercera génesis' del *western* español.

En realidad, estas dos señas de identidad son inseparables, pues si hay una característica esencial en la obra de Mallorquí, ésta es su afición a mostrar un Oeste cercano a nuestro país, un *Far West* pleno de idiosincrasia española. El novelista no sólo había convertido su obra en un auténtico fenómeno social en la España de las décadas de los cuarenta y cincuenta, sino que, además, había logrado dignificar la aportación española al género *western*: el creador del Coyote había demostrado que un español podía perfectamente escribir novelas del Oeste de acabado excelente, así como gozar del apoyo del público sin necesidad de ocultar su nombre tras un seudónimo anglosajón e incluso superar en éxito y calidad a la competencia norteamericana. Dadas las circunstancias, no es raro que Mallorquí constituyera una buena opción a la hora de buscar una fuente de inspiración argumental para un *western* cinematográfico producido en nuestro país. Por otro lado, el subterfugio, la excusa cultural que la obra de Mallorquí proporcionaba, podría justificar el hecho de que actores españoles conocidos por el público dieran vida a personajes típicos del *western*, atenuando, en cierta medida, la sensación de extrañamiento del espectador. En definitiva, podemos hacernos una idea de por qué el *western* español se inició “entre Zorros y Coyotes”, como Carlos Aguilar titulaba uno de sus artículos sobre la materia²⁷.

Si las novelas de José Mallorquí (y en particular las dedicadas al Coyote) se caracterizaban por una indudable originalidad y unas tramas ingeniosas, desgraciadamente no puede decirse lo mismo de sus adaptaciones cinematográficas. Todas ellas parecen inspirarse en una misma historia, a saber, la que se narra en la primera novela de la serie. Y por culpa de esta continua clonación de los mismos planteamientos (con muy ligeros matices) las películas que definen el ‘western nacional puro’ adolecen, en primer lugar, de una monótona uniformidad argumental. Si en lugar de este perpetuo retorno a la misma fuente se hubiera optado por un salto adelante y se hubieran adaptado algunas de las posteriores entregas de la serie literaria (alternativa que, como hemos visto, llegó a ser considerada en su momento, cuando el rodaje de los films del Coyote aún era un proyecto),

²⁷ Me refiero al artículo “Entre Zorros y Coyotes: la extraña raíz del *western* hispano-italiano de los años 60”, publicado en *Cuadernos de la Academia* nº5 (Madrid, 1999).

sin duda las historias habrían ganado en complejidad e interés, o, por lo menos, en variedad.

Clasificando los *spaghetti-westerns* realizados a partir del fenómeno Leone, el ensayista Christopher Frayling distingue distintas variantes narrativas —concretamente, Frayling establece tres modelos que denomina “*Servant of Two Masters Plot*” (pistolero errante que llega a un pueblo dividido entre dos clanes criminales y que acaba enfrentándolos, como se aprecia en películas como *Por un puñado de dólares*), “*Transitional Plot*” (una ligera variación del anterior) y “*Zapata Spaghetti Plot*” (que aludiría a films protagonizados por un personaje mejicano y otro norteamericano o europeo, y se centraría temáticamente en la revolución zapatista)²⁸—. Siguiendo la misma filosofía, también podría hablarse de un modelo de ‘western nacional puro’, que se caracterizaría por la siguiente arquitectura argumental:

- 1) La acción se sitúa en la California inmediata a la ocupación por las tropas norteamericanas. Un personaje de origen estadounidense se hace con el poder de la zona de manera ilícita. Pronto comenzará el atropello de los derechos de los sufridos californianos. La actitud del malvado acaba despertando las suspicacias de la autoridad legítima nortea, normalmente personificada en algún enviado del gobierno de Washington.
- 2) Un personaje de origen californiano, aparentemente cobarde y de maneras cómicas, se muestra proclive al trato con las autoridades de ocupación. Sin embargo, esta actitud resulta ser una mera fachada, pues el individuo, en realidad, no es otro que el justiciero enmascarado protagonista de la película.
- 3) Se produce un crimen o una violación de la ley. Un californiano de pura cepa resulta invariablemente culpado del asunto y detenido. El subsiguiente juicio deja a las

²⁸ Christopher Frayling. *Spaghetti-Westerns. Cowboys and Europeans from Karl May to Sergio Leone*. I.B. Tauris Publishers. Londres. Nueva York. 2000. Páginas 51-52.

claras la corrupción de la justicia norteamericana, fácilmente manipulada por el villano.

- 4) El héroe enmascarado debe intervenir de forma violenta para contrarrestar la justicia norteamericana. Se produce la liberación del inculpaado y/o la venganza sobre aquellos que lo acusaron injustamente.
- 5) La autoridad central de Washington desacredita al villano norteamericano responsable de los abusos contra el pueblo californiano, dejando claro que su actitud no representa al gobierno de los Estados Unidos.
- 6) El justiciero debe completar su labor acabando con el villano norteamericano.
- 7) Se alcanza una situación de calma prometedora, que hace presagiar el entendimiento entre hispano-californianos y norteamericanos (incluso puede llegar a incluirse un acto de desagravio simbólico entre los dos pueblos). El justiciero decide entonces abandonar su actividad vengadora y limitarse a su vida civil, aunque no descarta retomar la identidad de su *alter ego* en un futuro si las circunstancias lo requieren.

De las cinco películas consideradas, cuatro se atienen escrupulosamente al esquema expuesto en los puntos anteriores. La única excepción es el caso de *Cabalgando hacia la muerte*, segundo film del díptico dedicado a la figura del Zorro. Su argumento relega a un segundo plano el choque cultural entre hispanos y anglosajones, y puede considerarse a todos los efectos como un film de transición que ya anticipa alguna de las características del futuro cine de Marchent y de los inminentes derroteros por los que se encaminará el género.

La repetición de un mismo esquema a lo largo de los guiones de las distintas películas va a deberse, más que a una voluntad consciente de crear un subgénero con unas señas de identidad argumentales propias, a la más sencilla explicación de que la base literaria que subyace a todos los films es, en esencia, la misma: la novela *El Coyote*. El bosquejo anterior del 'western nacional puro' hurta la mayoría de sus elementos

característicos del argumento de la primera entrega de la serie literaria del enmascarado, escrita por Mallorquí allá en 1943. Ahí encontrábamos ya, extendiendo sus zarpas sobre la desprevenida California, al infame general Clarke, padre y modelo de los villanos cinematográficos de *El Coyote*, *La justicia del Coyote*, *La venganza del Zorro* y, con alguna matización, *El vengador de California*. Frente a Clarke, la novela introducía la figura de Edmonds Greene como norteamericano concienciado con la cuestión californiana; personaje que, con distintos nombres y distintas apariencias, va a hallarse en la totalidad de los films del modelo. Y, por supuesto, la novela introducía también a César de Echagüe, el Coyote, heredero de una larga tradición de justicieros literarios que siempre han sabido encubrir su valor bajo una falsa apariencia tan elegante como remilgada. Poco importa que el protagonista de *La venganza del Zorro* y *Cabalgando hacia la muerte* se llame José de la Torre y que al cubrir su rostro con un antifaz asuma la identidad del Zorro: sus maneras son las de César de Echagüe; sus hazañas, las del Coyote. Incluso el tema del juicio del falso culpable se halla también en la misma novela: el honrado Telesforo Cárdenas, a quien los cómplices de Clarke acusan injustamente de atentar contra la vida de Greene, evita la horca sólo gracias a la oportuna aparición del Coyote.

Ahora bien, el punto quinto de nuestro pequeño esquema argumental merece una mayor atención. En la novela, pese a que Greene no oculta su oposición a las tropelías de Clarke, nunca llegaba a desacreditar la autoridad del pérfido militar en nombre del gobierno norteamericano. Sin embargo, en los films, como veremos, la desvinculación del villano respecto a la autoridad central se subraya con reiterada insistencia. En ello tuvo mucho que decir la posición de la censura acerca de la 'cuestión norteamericana', como ya se ha venido explicando en el apartado anterior.

Su vida pudo ser efímera; el número de películas que lo definieron, exiguo; la atención que le han concedido los investigadores españoles, escasa; pero lo cierto es que existir, existió. El modelo del 'western nacional puro' se extendió, prácticamente, desde 1954 a 1963. Esta limitación temporal no es desde luego sorprendente, pues el propio modelo ocultaba en sí mismo las semillas de su auto-disolución. En una España aún carente

de la ‘infraestructura *western*’ que la convertiría en lugar privilegiado de rodaje tan sólo unos años más tarde, la producción de una película del Oeste ya se perfilaba cada vez con más nitidez como una industria que requería la cooperación internacional. Basta considerar las cinco películas del modelo: todas ellas fueron rodadas, de manera oficial o encubierta, bajo régimen de coproducción. Y la participación extranjera en la producción obligaba a tener en cuenta la viabilidad económica de la película en un mercado internacional, cada vez más dispuesto a aceptar este tipo de productos. Tal vez, si los primeros films de Marchent hubieran gozado de una recepción espléndida por parte del público español se podría haber planteado una producción diseñada única y exclusivamente para el consumo nacional, pero, tal como se desarrollaron los acontecimientos, los argumentos excesivamente locales no tenían futuro: poco interés podían suscitar entre las audiencias francesas o italianas las peculiaridades españolas de la historia del Oeste. El modelo de ‘*western* nacional puro’ tenía fecha de caducidad.

Tras estas breves notas acerca del origen del *western* en España, podemos pasar a analizar separadamente cada una de las películas que constituyeron este primer modelo del género, retomando nuestra argumentación ahí donde la habíamos interrumpido: con el díptico *El Coyote* y *La justicia del Coyote*, de Joaquín Romero Marchent.

Pioneros en un subgénero: Los Coyotes de Marchent.

Que los argumentos de las películas *El Coyote* y *La justicia del Coyote* no se ajusten fielmente a ninguna novela concreta de Mallorquí resulta chocante, toda vez que en el largo proceso de gestación de los films se habían barajado varios títulos como posibles fuentes literarias²⁹. Incluso, recordemos, los guiones originales remitidos a la Dirección General de Cinematografía se atenían bastante escrupulosamente a los argumentos de las novelas homónimas. ¿Por qué, entonces, tal cambio casi a última hora? La respuesta reside en las propias circunstancias del rodaje que, desde luego, no fueron muy propicias (a saber, la precipitada marcha del realizador Fernando Soler). Joaquín Romero Marchent, en declaraciones concedidas a Carlos Aguilar, reconocía lo siguiente:

*“Según Manzanos, Soler se había marchado porque a los actores, mexicanos también, no les gustaba el guión, por lo tanto además había que escribir éste, sobre la marcha. Luego me enteré de que el problema de verdad es que Soler había tenido tiempo antes una aventura con la actriz, Gloria Marín, que ahora estaba emparejada con el actor protagonista, Abel Salazar, lo cual provocaba una tensión de celos entre ambos que hizo imposible que continuaran colaborando. Pero como el tema de los guiones seguía siendo el pretexto, había que arreglarlos para que Salazar no se fuera también”*³⁰.

En estas disparatadas circunstancias, la redacción del guión resultó una tarea tan frenética como caótica. Curiosamente, el encargado del libreto no fue otro que un jovencísimo Jesús Franco, posterior figura mítica dentro de otro subgénero de nuestro cine: el fantaterror. Marchent recordaba así la situación en una entrevista concedida al segundo (y último) número de la fugaz revista *Positivo* (1965):

²⁹ Recordemos que algunos de los títulos de Mallorquí que se habían ido manejando como candidatos a la adaptación, ya mencionados al comentar el paso de las novelas al cine, fueron *El Coyote*, *La vuelta del Coyote*, *La justicia del Coyote* y *Don César de Echagüe*.

³⁰ Carlos Aguilar. Joaquín Romero Marchent. *La firmeza del profesional*. Diputación de Almería. Almería. 1999. Página 23.

“Como todo había surgido porque a Producción no le gustaban los guiones, se iban escribiendo éstos de nuevo, a la vez que se rodaba. Entonces era ayudante de dirección conmigo Jesús Franco, y también guionista. Sobre la marcha, por la mañana, él escribía lo que teníamos que rodar por la tarde, pero como se trataba de dos películas distintas y a veces había que cambiar el vestuario, porque rodábamos secuencias de una y secuencias de otra, en más de una ocasión vimos personajes que había allí puestos y luego resulta que ya los habíamos matado hacía tres o cuatro secuencias”.

Por lo tanto, José Mallorquí no llegó a involucrarse directamente en la elaboración de los guiones. Tal vez pueda atribuirse a la ausencia del escritor la sorprendente escasez de referencias al tema de la españolidad a lo largo de las dos películas. No obstante, si el argumento de *El Coyote* se aleja en los detalles de la novela del mismo título, sí que mantiene una notable fidelidad a la esencia de la misma. De hecho, la acción narrada en la película quedaría resumida perfectamente por los siete puntos del modelo de ‘western nacional puro’ descrito en el apartado anterior.

Como protagonista aparece César de Echagüe, interpretado por un Abel Salazar algo exagerado en sus maneras. El rol de cursi lechugino queda asumido ya desde su escena de presentación: su familia aguarda impaciente la diligencia que traerá al joven César de nuevo al hogar; don César padre espera que su hijo regrese convertido en todo un valiente, suponiendo que prestará apoyo a la naciente rebelión californiana. Pero lo que hallan es a un muchacho hecho un petimetre, que desciende del vehículo portando una ridícula jaulita con un canario al grito de “¡Papá! ¡Papá!”. Curiosamente, en el film, el heredero de los Echagüe regresa de un viaje por Europa mientras que en la novela de Mallorquí el personaje había sido enviado por su padre a Méjico y Cuba “para que aprendiese a ser un hombre”³¹. El dato resulta curioso puesto que el personaje (dejando aparte su componente

³¹ José Mallorquí. *El Coyote / La vuelta del Coyote*. Colección *El Coyote*. Ediciones Forum, S.A. Barcelona. 1984. Página 16. Incluye la reedición de la novela *El Coyote* publicada en el número 9 de la colección *Novelas del Oeste* de Ediciones Clíper (que Mallorquí firmó con el seudónimo de Carter Mulford) y

cómica) también muestra, deliberada o inconscientemente, uno de los estereotipos más afectos a la cultura de nuestro continente: el que presenta al europeo como un sujeto pacífico e ilustrado (¡César llega incluso a citar a Virgilio en latín!) y, por el contrario, supone una cultura (o incultura) norteamericana dominada por la violencia y la barbarie. Y aunque la pose de César de Echagüe habitualmente tenga mucho de afectada y cómica, en los puntuales momentos en que el personaje actúa con seriedad emerge tal estereotipo; por ejemplo, al poco de llegar a California el joven asevera ante su padre: *“En Europa aprendí que la violencia no es siempre útil, a veces es más provechoso, y hasta más útil, no luchar”*.

Pero la facha del joven César no es más que una mera estrategia. Cuando su amigo Heriberto Artigas³² le acusa de haberse convertido en un mequetrefe pedante y burgués, César deja clara su posición: *“No puedo tomar en cuenta tus palabras. Es muy halagador para mí haber engañado hasta a mi mejor amigo. Soy el mismo de siempre, Heriberto, pero debo fingir. Nadie sospecharía de mí. Siendo amigo de los yanquis, sabré lo que pretenden”*. Pronto el joven César se convertirá en el heroico Coyote.

Precisamente, la escena que muestra el origen del justiciero es una de las más intensas de la película. En plano general, un coyote aúlla, solitario, en un descampado; una imagen que se repetirá varias veces a lo largo del film a modo de un *leit motiv* visual. Vemos a César avanzando, conduciendo su carricoche, cuando, súbitamente, ve algo. Hay un contraplano siniestro: un árbol enorme, visto al contraluz en un plano general; de entre sus ramas pende un hombre ahorcado. César queda conmocionado; la cámara se aproxima en *travelling* hasta dejar su rostro en primer plano, subrayando su profunda impresión. El personaje desciende del carro y se acerca (merece destacarse un excelente plano, donde la cámara se sitúa prácticamente al lado de las piernas del ahorcado, de modo que éstas

que sería reeditada como Extraordinario número 0 de la colección *El Coyote* de la misma editorial, figurando esta vez su autor por el nombre verdadero.

³² Personaje, por cierto, que originalmente aparecía como villano en *Don César de Echagüe*, tanto en la novela como en la propuesta inicial del guión de la película. Recordemos que el segundo film de Marchent sobre el justiciero californiano, *La justicia del Coyote*, nace a partir del proyecto inicial de adaptación precisamente de la novela *Don César de Echagüe*.

ocupan la parte derecha del encuadre mientras que la diminuta figura de César, en picado, se aproxima). El protagonista identifica al ajusticiado como su amigo Valdés, desata su cadáver y le da cristiana sepultura con unos pedruscos y dos palos atados en forma de cruz. El mismo plano del coyote aullando remata, de forma simétrica, la escena. Inmediatamente seremos testigos de la llegada de César al escondite de Valdés; allí toma el sombrero mejicano de éste y su revólver. Mientras suena de nuevo el aullido del coyote, la cámara se acerca al rostro de César hasta dejarlo en primer plano. Sin necesidad de diálogo, Marchent consigue asociar las figuras de César y del coyote; ya no hace falta decir más, sabemos, que, inmediatamente, el personaje asumirá la identidad del justiciero enmascarado que comparte nombre con el temible animal. Como era de esperar, la siguiente secuencia nos mostrará la primera hazaña del justiciero, que, eso sí, en la película luce un atuendo más próximo a cualquier serial mejicano de enmascarados (a saber, antifaz enorme y pañuelo 'a lo cuatrero') que a la elegante apariencia que el Coyote lucía en las portadas dibujadas por Batet para las novelas de Mallorquí.



Fotograma de *El Coyote* usado como imagen promocional de la película.

Fuente: VV.AA. *El Coyote*. Volumen II. Colección *Maestros de la Historieta* número 5. Quirón Ediciones. Valladolid. 2000.

Frente al Coyote, la autoridad norteamericana queda representada por dos figuras antitéticas: el capitán Potts, nombre que corresponde al villano de otra de las novelas de la serie de Mallorquí, *La primera aventura del Coyote*, pero cuyo personaje, a todos los efectos, se conduce como el general Clarke de la novela *El Coyote*; y el consabido Edmonds Greene, que asume el rol de contrapunto positivo de Potts. La película arranca con las escaramuzas entre las tropas californianas y norteamericanas³³; inmediatamente, asistimos a la ceremonia de arriado de la bandera californiana, sustituida por la estadounidense. Las amables palabras que Potts pronuncia durante la ceremonia, en calidad de comandante en jefe de la fuerza de ocupación (“*Yo no soy un conquistador, sino un amigo vuestro. La benevolencia, la comprensión... presidirán todos mis actos y me ceñiré a un estricto sentido de la justicia...*”) pronto quedarán desmentidas por los hechos: un californiano increpa al militar e inmediatamente es capturado.

Al punto el film despliega un auténtico muestrario visual de crímenes que deja casi sin aliento al espectador: tras un primer plano de un soldado de la caballería, en contrapicado, haciendo sonar su corneta (como si la fanfarria diera salida a la carrera de atrocidades), sin que medie diálogo alguno, por la pantalla se suceden velozmente toda una serie de fechorías perpetradas por las tropas de la Unión, a cuál más brutal. Un fundido encadenado nos traslada al interior de una prisión. El californiano que antes increpaba a Potts ahora es cruelmente azotado, en un plano de compleja puesta en escena (Potts aparece fumando un cigarro de perfil, en primer término, a la izquierda, dominando el encuadre; a la derecha, en el fondo y en profundidad de campo, el látigo del torturador se ensaña con el prisionero). Otro fundido encadenado nos conduce hasta la imagen, en plano general, de una mujer atravesando desesperadamente un paisaje yermo; un jinete armado con un sable la persigue y por último la derriba de un mandoble. Nuevo fundido encadenado; las piernas de dos norteamericanos enmarcan el encuadre. La cámara asciende hasta sus cinturas, entre ambos, aparece una pareja de californianos enamorados, abrazados y besándose. Uno de los

³³ En un film tan austero de medios resultan sorprendentes las espectaculares imágenes que abren la película, que describen el combate entre la caballería de la Unión y las supuestas tropas californianas. La respuesta es bien sencilla: en realidad, no fueron rodadas por Marchent, sino tomadas de planos de *stock* de diversa procedencia (el presupuesto obligaba). Un visionado atento de la secuencia revela al espectador que los jinetes que atacan a las tropas norteamericanas no parecen precisamente hispano-californianos, sino que presentan más bien la indumentaria de pieles rojas.

norteamericanos le hace una seña al otro, tocándole levemente con la mano; inmediatamente la cámara continúa su movimiento ascendente hasta dejar a los dos criminales en plano medio, de espaldas. Entonces los dos asesinos abaten a los desprevenidos californianos; todo ha sucedido en una única toma, de elaborada confección. Otro fundido encadenado; tras él, una hacienda ardiendo en plano general, otro plano más cercano nos muestra la fachada derrumbándose envuelta en llamaradas. Fundido encadenado; un hombre, iluminado tan sólo por las llamas, contempla el incendio montado a caballo. De nuevo un fundido, ahora estamos ante tres hombres ahorcados vistos al contraluz; una breve panorámica hacia la derecha revela un cuarto cuerpo colgado: se trata de una mujer.



Ilustración promocional del film *El Coyote* (1954).

Fuente: *Nosferatu* nº 41-42. San Sebastián. Octubre 2002.

La bestialidad de lo representado contrasta con la elegante forma de la representarlo: los crímenes a veces se ofrecen en un plano general, perdiendo en precisión (el asesinato de la californiana perseguida por el jinete) y siempre se escamotean al espectador los detalles más escabrosos (por ejemplo, los ahorcados aparecen a contraluz, no vemos sus expresiones). También resulta llamativo que buena parte de la violencia se ejerza sobre personajes femeninos (hecho que persiste a lo largo del film: una cantante del *saloon* es azotada; uno de los villanos intenta violar a Leonor, la prometida de César, aunque la oportuna intervención del Coyote evita la felonía). Aquí más que hablar de la influencia de Mallorquí o de Marchent uno no puede evitar presentir la mano de Jesús Franco, quien, aun en una época tan temprana, parece que ya empezaba a hacer de las suyas mostrando alguna de las inquietudes propias de su posterior producción cinematográfica. El buen hacer visual de Marchent, sin embargo, consigue mitigar cualquier exageración; algo que sin duda benefició a la película, no solamente hablando en términos de buen gusto, sino también de cara a su clasificación moral. Así lo demuestran informes como el del reverendo padre Juan Fernández: *“Moralmente no ofrece reparos porque en ella no se aprecia morbosidad alguna; y aun cuando existen algunas escenas, como el intento de una violación y algunos besos, están llevadas con tanta delicadeza y sólo aparece su inicio, que no creo que ofrezca reparo para que se autorice para todos”* o el del censor José María Cano: *“Aunque hay muchas muertes, canciones escabrosillas, intento de violación y asesinatos a sangre fría, el ambiente y la intención de todo el film son sanos y orientados a un divertimento juvenil”*³⁴. *El Coyote*, obviamente, resultó apto para todos los públicos, y, por cierto, alcanzó una calificación destacable: *primera B*.

Pero la excesiva violencia de las tropas de Potts bien podría haber causado fricciones con la censura en otro sentido; me refiero, claro está, al conocido problema de la ‘cuestión norteamericana’. En la obra de Mallorquí, las fechorías de los estadounidenses sucedían de forma puntual, en ninguna novela el lector asistía a la crueldad sistemática que

³⁴ Informes emitidos por los vocales de la rama de Censura de la Dirección General de Cinematografía el 17 de Marzo de 1955.

impregna la secuencia descrita de la película. Tal vez por este motivo el film va a subrayar con una mayor insistencia la disociación entre la figura de Potts y el gobierno de los Estados Unidos. El violento militar no es más que un oportunista, que obra con una impunidad sólo explicable en virtud de la ignorancia por parte de Washington acerca de sus actividades criminales. Ya en la secuencia inmediatamente posterior a la que revela las tropelías de las huestes de Potts (y que se centra en la naciente revuelta de los oprimidos californianos), tal vez con objeto de evitar cuanto antes cualquier generalización, el cabecilla de la algarada hispana reconoce: *“El jefe del ejército yanqui no es más que un renegado”*. El propio César de Echagüe padre secunda la sublevación, pero no sin antes añadir: *“Unos cuantos aventureros que no conocen más órdenes que las de su propio instinto se han hecho dueños de California protegiéndose tras una bandera honorable”*. Queda claro, por tanto, que incluso los propios californianos reconocen que Potts no representa a la nación estadounidense. Y si lo reconocen los californianos, aún con más motivo lo harán sus propios compatriotas: el personaje de Greene³⁵ (interpretado por Manuel Monroy), al recibir al joven César cuando éste llega a California, afirmará a modo de disculpa: *“Siempre ocurre igual después de una guerra. Mi país no es así”*. Sin embargo, la desautorización definitiva de Potts se producirá en otra secuencia, próxima al final de la película. Greene se acomoda despreocupadamente en el interior de su carruaje, para descubrir que no está solo; el Coyote le aguarda. Se establece el siguiente diálogo entre ambos personajes:

COYOTE: Me es usted simpático.

GREENE: Y usted a mí también.

COYOTE: Y es usted hombre honrado; esto no es frecuente.

³⁵ Por cierto, en la película, el personaje de Edmonds Greene aparece representado como un norteamericano prototípico. Se elude cualquier referencia a sus relaciones pasadas con la cultura española, hecho éste que, como recordaremos, justificaba su actitud positiva hacia los californianos en la novela de Mallorquí.

GREENE: *¿Va a pedirme un favor?*

COYOTE: *En cierto modo. ¿Está usted del lado de Potts? Es decir, ¿está Potts del lado de la Unión?*

GREENE: *Yo estoy de parte de la Unión; él, de su propio lado. Comprenderá que no estamos de acuerdo.*

COYOTE: *Entonces es usted su enemigo.*

GREENE: *Pues... pudiera ser.*

COYOTE: *Pero, ¿no es usted el representante del gobierno americano en California?*

GREENE: *Desde luego.*

COYOTE: *¿Ha informado a Washington?*

GREENE: *No.*

COYOTE: *¿Por qué?*

GREENE: *No es tan fácil como usted se imagina.*

COYOTE: *Entonces resultaría más fácil que yo zanjase el asunto.*

GREENE: *Le aseguro que sobre eso preferiría no saber nada.*

COYOTE: Eso es tanto como decir que ni usted ni su gobierno tomarían represalias por la muerte del capitán.

GREENE: No nos engañemos. Se puede acabar con Potts, pero es mucho más conveniente seguir los procedimientos normales. Le prometo intervenir en ello.

COYOTE: Entendido. Ahora estoy más tranquilo.

En virtud de este pacto entre caballeros, sellado con un apretón de manos, el Coyote parece aceptar la autoridad del gobierno de Washington y, en compensación, recibe el beneplácito oficial por parte de Greene para llevar a cabo su actividad justiciera. Ambas partes cumplen con lo acordado. Greene conseguirá, días más tarde, la orden del gobierno federal que cesa en su cargo al sorprendido militar. Sólo entonces el Coyote se cobrará su venganza sobre el ruin Potts.

Como vemos, la película sigue a pies juntillas el modelo argumental de este primer período del *western* hispánico: protagonista aparentemente cobarde pero que derrocha heroísmo actuando bajo una identidad secreta; norteamericano 'bueno', concienciado con la causa californiana; norteamericano 'malo', que finalmente es defenestrado por la autoridad legítima... Otro episodio del modelo también presente en *El Coyote*, y que aún no se ha mencionado, es el juicio amañado de un personaje californiano nativo, que en este caso no es otro que Heriberto Artigas, cabecilla rebelde y, a la sazón, mejor amigo de César de Echagüe. Es obligado mencionar la secuencia del proceso, una de las más brillantes de la película, donde destaca la buena mano de Marchent planificando el montaje. La escena se compone de una rápida sucesión de primeros planos de los personajes que intervienen, rodados en contrapicado y con una fuerte inclinación lateral (los primeros planos del juez aparecen escorados hacia la derecha; los del resto de personajes —los testigos, el fiscal, el portavoz del jurado y el propio acusado— aparecen escorados hacia la izquierda), sin que

medie ningún plano general de situación que permita al espectador ubicarse³⁶. El conjunto transmite una sensación de irrealidad, un cierto aire de proceso *kafkiano*. Por otro lado, la ausencia de un abogado defensor y el perpetuo silencio del acusado (frente a las continuas declaraciones del resto de personajes) parecen subrayar la condición de farsa de la vista³⁷.

También cabe destacar, aunque sea por su ironía, el rescate *in extremis* del sentenciado Artigas por parte del Coyote. Al mismísimo pie del patíbulo, aparece un sospechoso fraile que solicita le sea concedido al reo un último derecho: el de una oración final de arrepentimiento. Para ello, el religioso exige que el condenado sea desatado, justificándose de esta guisa: “*Es que, según el profeta Malaquías, la oración postrera debe hacerse con los brazos en cruz y de rodillas...*”. Evidentemente, el fraile resulta ser el Coyote y tanto él como Artigas logran escapar a pesar de los disparos de los hombres de

³⁶ La planificación de la escena completa es como sigue:

Primer plano del juez, en fuerte contrapicado e inclinado hacia la derecha, mientras proclama “*¿Juran ustedes decir la verdad, toda la verdad y nada más que la verdad?*” / Primer plano de la cantante de la cantina (contrapicado, inclinado hacia la izquierda), antigua amante de Artigas que le ha traicionado; contesta al juez “*Sí, juro*” / Primer plano de Potts (contrapicado, inclinado hacia la izquierda); también responde al juez: “*Sí, juro*” / Primer plano de Valdés (contrapicado, inclinado a la izquierda) / Primer plano del fiscal (contrapicado, inclinado a la izquierda), que inquiriere: “*¿Conocen ustedes a este hombre?*” / Primer plano de la cantante (contrapicado, inclinado a la izquierda), contesta al fiscal: “*Se llama Heriberto Artigas*” / Primer plano de Potts (contrapicado, inclinado a la izquierda): “*Heriberto Artigas es un asesino, un traidor. Yo le vi matar a dos oficiales*” / Primer plano (contrapicado, hacia la izquierda) de Artigas / Primer plano (contrapicado, inclinado a la izquierda) de la cantante, que declara: “*Él fue el cabecilla de la rebelión*” / Primer plano del fiscal (contrapicado, inclinado a la izquierda): “*Heriberto Artigas debe ser castigado, señores. Su decisión servirá de duro ejemplo. Pido para él la pena de muerte*” / Primer plano del portavoz del jurado (contrapicado, inclinado a la izquierda); declara el veredicto: “*Estudiados los hechos que concurren en la persona de Heriberto Artigas, este jurado le declara culpable*” / Primer plano del juez (contrapicado, hacia la derecha); dicta la sentencia: “*Heriberto Artigas, este tribunal te condena a ser colgado por el cuello en la horca hasta que mueras*”.

³⁷ Eso sí, sin que sirva de demérito a la originalidad de Marchent, uno no puede evitar maliciarse que la extraña planificación de la escena no sólo obedece a motivos estéticos. Podría ser un buen ejemplo de cómo a veces la necesidad estimula la imaginación: la narración en primeros planos evita toda ambientación; ni la sala ni el público del proceso llegan a mostrarse. ¿Sería muy descabellado pensar, dadas las precarias condiciones del rodaje, que Marchent se hallaba aquel día un tanto escaso de extras?

Potts. La escena no provocó ningún contratiempo (ni siquiera una mención acerca de un posible 'anticlericalismo') por parte de la censura.

Pese a ajustarse con rigor al esquema argumental visto en el apartado anterior, *El Coyote* es, desgraciadamente, una película desequilibrada, pues se apoya en un guión completamente deslavazado. La acción de la trama principal, es decir, el enfrentamiento entre el Coyote y el capitán Potts, avanza a trompicones; sólo progresa en determinadas secuencias (llegada de César a California, origen del Coyote, juicio de Artigas, etc.) mientras que la marcha argumental se ve entorpecida por incidentes que poco aportan a la misma: las peripecias cómicas (algunas, de dudosa gracia, todo sea dicho) de César de Echagüe, la subtrama melodramática que narra las continuas desavenencias entre César y su prometida Leonor o incluso episodios aislados de las aventuras del mismo Coyote que guardan escaso vínculo con el resto de la narración.

Siendo importante, la falta de equilibrio argumental no es, ni por asomo, tan molesta como las bruscas oscilaciones de tono que sacuden la película. Tan pronto aparecen momentos de fuerte carga dramática o de intensa violencia marcados por su dureza y oscuridad (la secuencia que muestra los desmanes de las tropas de Potts o la escena que relata el origen del Coyote, cuando César encuentra el cadáver de su amigo Valdés colgando de un árbol, ambas comentadas previamente), como tan pronto se nos presentan las peripecias cómicas de César de Echagüe, a menudo tópicas, narradas con un exceso de diálogos y haciendo gala de un sentido del humor burdo y pueril (por citar un par de ejemplos: en una escena César de Echagüe pide zarzaparrilla en el *saloon* ante las risas de los *cowboys*; otra muestra el curioso recibimiento que le dispensa su prometida Leonor —le vuelca un cubo de agua sobre la cabeza, sin más contemplaciones— cuando éste acudía a cortejarla con una banda de músicos bajo su balcón). No hay forma de encajar escenas tan dispares, de conseguir un todo compacto; parece más bien, que estemos contemplando varias películas distintas, superpuestas. Aunque, en verdad, poca coherencia argumental puede exigírsele a un guión que iba siendo escrito a medida que se rodaba y en unas circunstancias, como poco, anárquicas. Ahí radica, sin duda, el mayor defecto de la película.

Pero, a pesar de todo, *El Coyote* es un film apreciable. Su mayor baza artística descansa sobre su elaborado tratamiento visual, que eleva la calidad de la película, especialmente en las escenas con escaso o nulo diálogo (recordemos, de nuevo, la narración puramente visual que Marchent consigue en la secuencia de las atrocidades norteamericanas o la del origen del Coyote). Aun así, si bien el dominio técnico de Marchent es notorio, tampoco se puede afirmar que el realizador mantenga unas maneras visuales constantes a lo largo de la película. En lugar de un estilo propio, sería más correcto decir que Marchent recurre a un amplio despliegue de estilos, muy diferentes entre sí. Y a pesar de que el realizador los aborda con fortuna, de nuevo aquí sale a la luz la principal lacra que padece la película, esto es, su falta de coherencia interna como consecuencia de los problemas de producción. El film aparece como una sucesión de escenas independientes, que, tomadas aisladamente, están resueltas con habilidad e incluso algunas llegan a atesorar una estimable calidad estética; ahora bien, no hay coherencia entre ellas; la homogeneidad brilla por su ausencia.

Así, encontramos en *El Coyote*, de forma puntual, recursos propios de un cine casi de vanguardia (si bien usados un tanto inconscientemente). Llamativa resulta, por ejemplo, la secuencia que narra la revuelta de los californianos contra las tropas de ocupación al comienzo del film. Podría considerarse tomada directamente de alguna obra del cine revolucionario soviético. Se suceden las sobreimpresiones, se mezclan hasta tres planos al unísono (en un determinado momento vemos unos jinetes cabalgando en plano general sobre los que aparece el rostro, en primer plano, del cabecilla de la revuelta, y, también superpuesto, un plano de la bandera californiana). La secuencia comienza con un primer plano del rostro del líder rebelde, superpuesta a varios planos que se suceden mostrando los preparativos de los sublevados (tales como cargar armas o disponer las cinchas de los caballos). Posteriormente, a las escenas del combate se van sobreimprimiendo alternativamente los primeros planos del californiano (mirando hacia la izquierda) y del capitán Potts (mirando hacia la derecha). Desde luego, sería desatinado presumir que, a mediados de los años 50, Marchent fuera todo un experto en el cine de la vanguardia soviética o que pretendiera rendirle un homenaje explícito. Sin embargo, pudo haber otras

fuentes de influencia buena parte de los hallazgos del cine ruso se habían extendido ya internacionalmente. Sin ir más lejos, el montaje utilizado a lo largo de la secuencia guarda una cierta similitud con la escena final de *Raza* (José Luis Sáenz de Heredia, 1941)³⁸, donde a veces también se ha querido apreciar la influencia soviética.

No son, empero, estas escenas las únicas muestras de la sensibilidad estética de Marchent en la película; podríamos, asimismo, hablar de un 'Coyote visualmente expresionista'. Las hazañas del enmascarado habitualmente son nocturnas, en entornos oscuros, donde las sombras desempeñan un papel fundamental en la composición del encuadre y confieren a las escenas, si no un toque puramente expresionista, sí al menos un cierto aire de cine negro norteamericano. Una escena a destacar: la que prácticamente cierra la película, a saber, aquella en la que el Coyote da muerte al capitán Potts. El justiciero persigue al villano, quien, convertido casi en un despojo humano, huye a través de las calles desiertas de la ciudad. El capitán, impotente, solicita cobijo golpeando una puerta; pero los californianos, por toda respuesta, se asoman impertérritos a sus ventanas de forma siniestra. Finalmente, la desesperada situación de Potts queda plasmada en un plano de considerable belleza plástica y de una composición que podríamos calificar, sin reparos, como expresionista: sobre un fondo sumido en las tinieblas más absolutas, ocupa la parte izquierda del encuadre un muro de brillante blancura. Contra la tapia se apoya un Potts diminuto, visto en plano general. Frente a él (inicialmente fuera de campo) el Coyote proyecta sobre la misma pared una sombra descomunal (casi como si ésta fuera a engullir la minúscula figura del villano), pero cuyo contorno va menguando a medida que el personaje se aproxima al malvado (hasta entrar en cuadro). Después de revelar su verdadera identidad al vil Potts, el justiciero lo abate a disparos. Un plano simétrico al anterior remata la escena; se trata del mismo encuadre, sólo que ahora junto al muro descansa el cadáver de Potts y la sombra del Coyote, proyectada, se acrecienta conforme éste se va alejando.

³⁸ Aunque sea a título de anécdota, resulta curioso que ambas películas comportan como rasgo común haber sufrido en carne propia el radical giro de la actitud política del régimen franquista acerca de la 'cuestión norteamericana' a finales de la década de los cuarenta. Recordemos que en la segunda versión de *Raza* se tuvieron que enmendar pertinentemente las referencias negativas a los Estados Unidos.

Y, como contrapunto a estos excesos casi vanguardistas, en *El Coyote* también abundan las escenas resueltas a la manera clásica, que incluyen recursos como la técnica plano/ contrapano, el montaje sintético o una ensayada puesta en escena. Citemos como ejemplo un par de planos cuyos méritos descansan fundamentalmente en la elaborada composición del encuadre. En primer lugar, un plano de situación en la cantina, que nos muestra, de fondo, el escenario donde las alegres chicas del *saloon* llevan a cabo su espectáculo. En primer término queda la barra del bar y, por el lado derecho del encuadre, entra en campo la mano del *barman* que lanza una jarra hacia la izquierda. La cámara acompaña con una veloz panorámica el movimiento del recipiente, hasta que acaba en las manos de un vaquero al otro lado de la barra. Y cuidada también resulta la puesta en escena de un plano de bello acabado formal: el Coyote decide mantener 'una charla' con Joselle, la cantante del *saloon*, quien en realidad ha vendido a los norteamericanos a su enamorado Valdés. El Coyote, después de amenazarla, abandona la estancia de la muchacha, mientras Joselle permanece, en plano medio, ocupando la parte central del encuadre, frente a su tocador. El enmascarado se pierde por el margen izquierdo del plano, pero de manera tan cuidada que tan pronto como desaparece del encuadre, su imagen aparece reflejada en el espejo de Joselle, en profundidad de campo y perfectamente centrada, de tal forma que a través del tocador de la joven podemos observar cómo el justiciero escapa por la ventana.

Si sorprende la mezcla de estilos tan diversos en una película que nacía con presupuesto (y vocación) de serie B, más que sorpresa causa pasmo observar la semejanza que ciertas escenas de *El Coyote* guardan con la futura evolución estética del subgénero, particularmente las que se centran en desafíos a revólver entre el justiciero y los correspondientes villanos. El tratamiento visual dispensado por Marchent a los duelos del Coyote se basa fundamentalmente en un montaje analítico vistoso, donde se alinean en rápida sucesión primeros planos y planos detalle. Se trata, en definitiva, de un estilo de montaje que resultaría común en cualquier *western* europeo rodado una década más tarde bajo la influencia de Sergio Leone, pero que en la España de mitad de los cincuenta parece, como poco, asombroso. Para muestra, vaya un botón: Brooks —un vaquero malvado que, no contento con tontear con la esposa del honrado Emiliano, acaba cobrándose la vida de éste— recibe la nada cortés visita del héroe enmascarado. Vemos entonces en primer plano

el rostro del Coyote, luego el de Brooks; la tensión mantenida en esta breve sucesión de primeros planos se rompe con un plano medio de curiosísima factura: en primer término, en el margen izquierdo del encuadre, vemos el revólver, la cartuchera y la mano derecha de Brooks; en el fondo del encuadre se aprecia la figura del Coyote disparando sobre el norteamericano (¡una composición visual que podría haber filmado el mismísimo Leone!). Otro primer plano nos muestra el rostro, con los ojos entrecerrados por el dolor, del agonizante Brooks. Un primer plano nos muestra la reacción de la mujer de Emiliano. En plano medio, vemos caer el cuerpo de Brooks, ocupando la pantalla en un encuadre idéntico al del plano que mostraba al Coyote disparando. Cuando ha caído, se aprecia cómo el Coyote se aleja, en el fondo del encuadre. Vaya, por último, un ejemplo más: otro desafío del justiciero enmascarado, que de nuevo reta a dos *cow-boys* (el *sheriff* de la localidad y un tipo llamado Sullivan). Marchent alarga la sucesión de primeros planos de los tres personajes, complaciéndose en la incertidumbre previa a la acción. El montaje veloz, a base de planos cortos (que además de primeros planos incluye un plano detalle de la cartuchera de un villano), se hace con el protagonismo de la escena³⁹.

A pesar de la presencia evidente de escenas como los dos desafíos anteriormente descritos, el 'toque *spaghetti-western*' de *El Coyote* es, simplemente, un estilo más dentro del cóctel de maneras visuales que el film de Marchent ofrece a un espectador atento. Sin embargo, al hilo de las escenas comentadas sí que podríamos hacer una reflexión, o, al menos, señalar un hecho que a veces parece escapar a muchos estudiosos y comentaristas del subgénero: que el estilo visual que popularizaría Sergio Leone no había sido creado de

³⁹ La planificación de la escena completa es como sigue:

Plano medio frontal del Coyote / Primer plano de los dos villanos, mirando (en perspectiva) hacia la derecha del encuadre, observando atentamente al justiciero / Primer plano del Coyote mirando al frente / Vuelta al primer plano lateral de los dos villanos. Sullivan mira de reojo al *sheriff* y vuelve la cabeza hacia éste / De nuevo, primer plano del Coyote / Primer plano de los dos rufianes, Sullivan vuelve a girar la cabeza hacia el Coyote / Plano detalle, brevísimo, de la cartuchera de un villano, vemos como desenfundan rápidamente / Un sucinto plano medio nos muestra al Coyote desenfundando y disparando / Vuelta al plano detalle del revólver del villano; al doblarse sobre sí mismo, el rostro agonizante del *sheriff* queda en primer plano / Vuelta al plano medio del Coyote, que dispara de nuevo / Continúa el plano de los villanos cayendo (es el mismo plano

la nada, en un acto de genialidad por el realizador italiano. Más bien podría decirse que muchos de sus rasgos estéticos característicos se hallaban presentes, aunque aisladamente, en el cine de los años cincuenta y sesenta. A la memoria inmediatamente vienen los duelos de algunos *westerns* norteamericanos como *Veracruz* (*Vera Cruz*, Robert Aldrich, 1954), *Forty Guns* (Samuel Fuller, 1957) o *El último atardecer* (*The Last Sunset*, Robert Aldrich, 1961), e incluso, como vemos, una película española como *El Coyote*, por no mencionar *Gringo / Duello nel Texas* (Ricardo Blasco, 1963), que será comentada en un futuro apartado. Eso sí, a Leone cabe reconocerle el talento de recoger estas influencias aisladas y configurar con ellas un estilo visual homogéneo, una manera de narrar y una manera de concebir el cine. Lo cual no es poco mérito, dicho sea de paso.

* * * * *

La justicia del Coyote parece constituir una suerte de obra menor —o, más que menor, ínfima— dentro de la pareja de films realizados por Marchent, pues, para ciertos críticos, la calidad de la película no resiste la comparación con *El Coyote*. Así, por ejemplo, Patxi Urquijo, en su artículo *Joaquín Romero Marchent. La visión humanista*, incluido en el reciente número dedicado por la revista *Nosferatu* al *western* europeo (nº 41-42, Octubre 2002), afirma a tal efecto:

“El trabajo de Marchent y su equipo deviene repetitivo, y aunque la premisa argumental básica es calcada, faltan los principales componentes humanizadores y psicológicos.

*Muchos de los atrevidos ejercicios audiovisuales de la primera película han desaparecido (el demontage inicial, las tomas de conciencia atmosféricas), y con aquéllos ese poderoso estilo, decantado hacia los contrastes y los cambios de tono”*⁴⁰.

de rodaje que el previo), de nuevo con el *sheriff* en primer plano / Otra vez el plano medio del Coyote disparando / Primer plano de Sullivan , que cae, moribundo, lentamente.

⁴⁰ Patxi Urquijo. “Joaquín Romero Marchent. La visión humanista”. *Nosferatu* nº 41-42. San Sebastián. Octubre 2002. Página 197.

La misma opinión parece que fue compartida por los miembros de la junta de clasificación de la Dirección General de Cinematografía⁴¹, pues al film le fue asignada la categoría de *segunda A*⁴², frente a la meritoria clasificación de *primera B* que había alcanzado su predecesora. Entre los informes emitidos entre los miembros de la junta, los comentarios inciden una y otra vez en la supuesta diferencia de calidad entre ambas películas. Por ejemplo, José María Cano, justificaba su pobre calificación de esta manera: “*Si bien la primera parte la calificué mejor, encuentro que esta segunda parte es bastante más floja que la primera*”. Tampoco Manuel Andrés Zabala había quedado muy satisfecho con el film de Marchent y razonaba su voto de la siguiente forma: “*Segunda parte de otra película titulada ‘El Coyote’ que fue clasificada primera ‘B’. A mí bien me parece que esta segunda parte tiene inferior calidad a la anterior, acaso porque se repiten las mismas situaciones restando todo interés argumental. Por esto y por la irregularidad cinematográfica y por sus diálogos, etc., estimo que clasificarla en segunda A es más que ajustado a sus valores reales*”.

Como bien insinúa el informe de Zabala, tal vez el principal defecto de la película sea su excesiva semejanza con *El Coyote* (parecido que, por otro lado, cabría esperarse ya desde un principio, dado el pintoresco rodaje ‘en paralelo’ de ambas producciones). Por esta razón, más que señalar una merma de calidad respecto a la primera entrega, creo que más correcto sería afirmar que *La justicia del Coyote* presenta, sencillamente, las mismas características estéticas y técnicas.

De hecho, la película arranca con cierta vocación de continuidad, pues la canción que acompaña los títulos de crédito (un corrido mejicano que ya aparecía en el film previo, pero en una versión puramente instrumental) se encarga de recordar al espectador

⁴¹ En reunión fechada el 13 de octubre de 1955.

⁴² Dada la baja calificación obtenida, que, sin duda, suponía un duro golpe para la vida comercial de la película, el productor Eduardo Manzanos solicitó inmediatamente por escrito la Dirección de Cinematografía la revisión de *La justicia del Coyote*, demandando una calificación de *primera B*. Ciertamente, hay que reconocer que Manzanos tenía ciertas posibilidades de éxito con su reclamación, pues la votación de la reunión de la junta había resultado bastante reñida: cuatro votos a favor de la calificación de *primera B*, otros cuatro a favor de *segunda A* y uno a favor de *segunda B*. Pero no hubo fortuna y, el 22 de diciembre de 1955, se ratificó la calificación de *segunda A*.

despistado algún episodio de la trama de su predecesora, aunque con ciertas inexactitudes⁴³. Eso sí, en vez de continuidad, sería más certero hablar de reincidencia, pues el argumento de *La justicia del Coyote* manifiesta los mismos aciertos y equivocaciones que el de su antecesora. Y, evidentemente, se ciñe al esquema del modelo de ‘western nacional puro’.

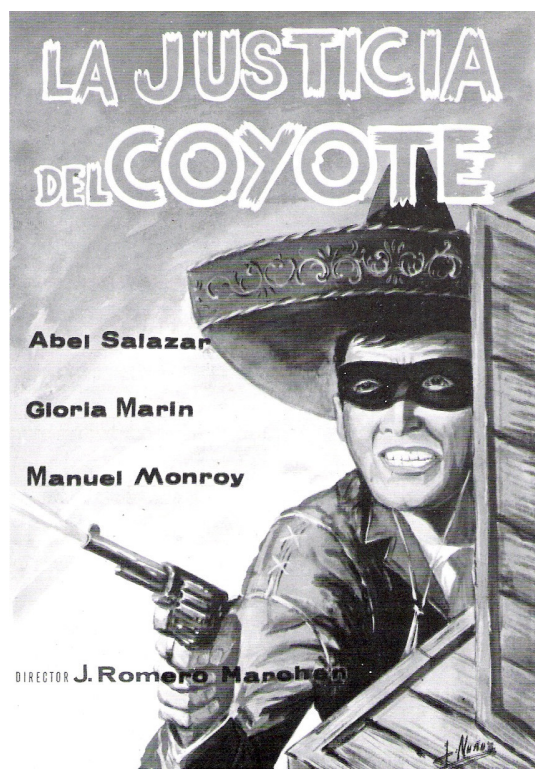


Ilustración promocional del film *La justicia del Coyote* (1954).

Fuente: *Nosferatu* nº 41-42. San Sebastián. Octubre 2002.

⁴³ La letra de este curioso corrido es la siguiente:

“Háganse a un lado señores / que ya se acerca el Coyote./ Viene a librar a su patria / de la invasión de traidores. / Ya va llegando el Coyote, / es hombre muy decidido / respetado de los buenos / de los cobardes temido. / Por ahí viene ya el Coyote / anda muy enfurecido. / Tiemblen los falsos patriotas, / les va a dar su merecido. / Un día vestido de cura / a Luis Artigas salvó / y con audacia increíble / a todo yanqui burló. / En todas sus aventuras / en su caballo confió. / Es el caballo palomo / de su amigo que murió. / Por ahí viene ya el Coyote / anda muy enfurecido. / Tiemblen los falsos patriotas, / les va a dar su merecido.” Obsérvese que la canción se refiere al salvamento de “Luis Artigas” y no de “Heriberto Artigas”, que era el verdadero nombre del personaje en *El Coyote* (el error se debe, probablemente, a la confusión con el nombre del otro amigo de César de Echagüe que aparecía también en dicho film, Luis Valdés). Desde luego, tampoco se puede decir que se prestara una excesiva atención a los detalles de continuidad entre ambas películas.

De esta suerte encontramos de nuevo al joven César de Echagüe (otra vez interpretado por Abel Salazar) como protagonista de la historia, desenvolviéndose con su habitual gracejo (tan habitual que llega incluso a repetir algún *gag* del film anterior, como entrar en el *saloon* para pedir zarzaparrilla) y manteniendo su pose ‘europea’ de hombre culto que odia todo tipo de violencia y que incluso se muestra crítico con la labor del Coyote (“*Papá, vivimos en un tiempo absurdo. Si preguntas a cualquier californiano quién fue Demóstenes o Pitágoras, se quedarán con la boca abierta, pero, en cambio, te relatarán las fechorías de un cobarde enmascarado que sólo busca enriquecerse*”). Pero el heredero de los Echagüe pronto deberá desempolvar el antifaz del justiciero...

Ocupémonos del villano, pues esta vez tenemos desempeñando tal cometido al mismísimo Clarke (Miguel Pastor Mata), personaje que esta vez sí conserva su nombre original, a pesar de que el film lo presente como coronel en lugar de general, que era la graduación que ostentaba en la primera novela de Mallorquí, *El Coyote*. En cualquier caso, la única diferencia relevante entre el personaje y su homólogo en el film previo, el capitán Potts, es nominal (aparte, evidentemente, de que ambos son interpretados por actores distintos), pues los dos militares se guían por los mismos principios deshonestos.

El abuso de poder del comandante en jefe de las tropas norteamericanas de nuevo acarreará dificultades para los nativos hispanos. Ahora el conflicto tiene que ver con la posesión de los títulos de propiedad de las tierras californianas, pues Clarke manipula las leyes a su antojo para apoderarse de terrenos ajenos (planteamiento argumental, que, por cierto, también está tomado de la primera novela de Mallorquí). La avariciosa personalidad del coronel queda ya definida en la primera secuencia que inaugura el film, que merece destacarse por su lúcida planificación: un personaje hispano, Cárdenas⁴⁴, se queja ante sus

⁴⁴ El personaje de Telesforo Cárdenas aparecía en la primera novela de la serie, *El Coyote*. Ahora bien, la personalidad del Cárdenas de Mallorquí guarda escasa relación con el personaje homónimo del film de Marchent. El primero se trataba de un pacífico californiano que, por obra de las malas artes de Clarke, quedaba acusado de atentar contra la vida de Greene (intento de asesinato, en realidad, perpetrado por un esbirro del militar norteamericano). El noble personaje asumía con estoicismo su sentencia de muerte, aunque gracias a la adecuada intervención del Coyote conseguía finalmente eludir la saga. Por el contrario, en el film

paisanos (“*Clarke pretende despojarnos de nuestras tierras. Ahora nos exige los títulos de propiedad para permanecer en ellas. Ninguno de nosotros posee tales títulos, el adquirirlos vale cien veces más de lo que podemos pagar*”) mientras varios primeros planos frontales de californianos se suceden en una única toma, en forma de largo *travelling* hacia la izquierda. Una vez la cámara ha llegado al último de los californianos (precisamente Cárdenas, el que ha tomado la palabra), el *travelling* se prolonga hasta que introduce en cuadro el rostro de un militar de la Unión, que queda en primer plano pero de perfil (marcando así una cierta separación respecto a los californianos, que aparecían frontalmente); se trata del mismísimo coronel Clarke. A destacar también la soltura de Marchent a la hora de rematar la escena. Un estruendo interrumpe la perorata de Clarke; el rostro del militar se aparta de la cámara dejando al descubierto, en profundidad de campo, la puerta batiente del *saloon*: alguien ha clavado en ella un papel con un cuchillo; se escucha el galopar de un caballo alejándose. Se trata, como era de esperar, de un mensaje del Coyote: “*Tened confianza en mí. Yo os salvaré*”.

Como justo contrapunto a la villanía de Clarke, retorna la figura de Edmonds Greene (repite, asimismo, el actor Manuel Monroy) asumiendo el rol de buen norteamericano amigo de los californianos. Poco podría añadirse sobre el personaje que no se haya comentado ya al hilo del argumento de *El Coyote*. Como era de esperar, Greene se opone abiertamente a las desmedidas ansias de su compatriota y, ya en la escena inmediata a la que introduce al personaje de Clarke (descrita en el párrafo anterior), asistimos a una encarnizada discusión entre los dos representantes de la autoridad norteamericana⁴⁵. Greene reprocha severamente a Clarke su conducta hacia los nativos californianos (“*Si usted echa a los terratenientes por no tener títulos de propiedad, cometerá una gran injusticia y el Coyote volverá a las andadas...*”). La conversación que se establece entre las dos fuerzas

que nos ocupa, el personaje aparece como un activista defensor de la causa californiana, que no duda en acaudillar a los suyos contra las tropas de la Unión.

⁴⁵ A propósito, hay que destacar el eficaz *raccord* que Marchent utiliza para pasar de una escena a la otra: si la primera escena finalizaba con un plano detalle del mensaje del Coyote (para que el espectador pudiera leer su contenido); la nueva se inicia también, tras un fundido encadenado, con un plano de la misma nota, ahora sobre una mesa. La cámara se aleja y nos permite entrar en situación: nos encontramos en un despacho, en la oficina de Clarke.

vivas de la California norteamericana, y que se reproduce a continuación, podría considerarse una versión sucinta del diálogo que abría la novela *El Coyote* de Mallorquí:

CLARKE: Mida sus palabras, Greene. Usted es el enviado especial de Washington, pero yo soy el coronel Clarke. Mientras usted estudiaba leyes yo luchaba por conquistar California. ¿Qué le ha dado usted a nuestro país? Dialéctica, papeles escritos, bobadas. Yo le he dado tierras fértiles, bosques, ríos, ciudades... Vaya usted a Washington a protestar si quiere, que mientras tanto yo dejaré mi sangre para que los senadores con barba coman naranjas y me critiquen. Y pensar que fuimos yo y otros 'salvajes' los que conquistamos los naranjales...

GREENE: Nadie niega sus méritos, coronel. Puede que yo no hubiera conquistado una sola naranja de California para la Casa Blanca. Pero usted no nació para promulgar decretos ni para dictar leyes.

CLARKE: No es lo mismo. Ahí están los títulos de propiedad de los californianos ya redactados. Si en los diez días que faltan para expirar el plazo no vienen a comprarlos, los echaré del país a la fuerza si es preciso. Y con respecto a usted, le ruego que, otra vez, medite antes de hablar. No sé de qué iban a servirle sus habladurías si le encierro en un calabozo.

Como en la novela, Greene asume el papel de autoridad política moderada, mientras que Clarke representa un poder militar más bien violento y descontrolado, que no se detiene en contemplaciones a la hora de arrogarse también las competencias civiles. ¿Hay un cierto

antimilitarismo implícito en este diálogo? Podría considerarse, pero en cualquier caso, si lo había, no fue lo suficientemente explícito como para llamar la atención de los censores⁴⁶.

En definitiva, Greene representa una vez más a la genuina potestad norteamericana, la del gobierno de Washington. Al igual que en el anterior film, el personaje da su visto bueno tácito a las operaciones del Coyote contra los atropellos de Clarke e incluso defiende ante este último la actitud del justiciero enmascarado: *“Puede que su sistema sea el más adecuado para hombres como usted”*. Antes de que el Coyote decida actuar por su cuenta contra el pérfido coronel, de nuevo consultará la situación con el tolerante Greene; la escena se desarrolla de la siguiente forma: el político entra confiado en su coche cuando descubre que el Coyote le aguarda en su interior (el lector apreciará la semejanza con el encuentro que se narraba en el film precedente). El diálogo entre ambos dejará a las claras que, al igual que sucedía con el finado Potts, el comportamiento de Clarke no puede considerarse representativo de la nación estadounidense:

GREENE: Nunca lucharé contra usted. Pero no puedo ser su amigo, tampoco.

COYOTE: Si todos los americanos fueran así, yo no tendría necesidad de luchar.

GREENE: Yo soy uno de tantos. Pero piense una cosa, es lógico que la codicia atraiga a muchos aventureros o a muchos renegados. En todas partes ocurre lo mismo.

COYOTE: Lo sé. Pero no crea usted que yo juzgo a su país por hombres como Clarke.

⁴⁶ Aunque aquí convendría recordar que algunos de los primeros guiones que adaptaban la obra de Mallorquí sí que habían suscitado alguna breve recriminación en los informes de censura previa por su visión excesivamente negativa del estamento militar.

GREENE: *Gracias.*

Y la reunión termina rubricada, una vez más, con un apretón de manos. Ya se ha advertido antes; al contemplar *La justicia del Coyote* inmediatamente después de *El Coyote*, uno no puede desprenderse de la sensación de continua repetición de situaciones y argumentos.

Ya puestos a repetir, se repite también el episodio del californiano (en este caso, californiana) que debe padecer en carne propia la corrupción de la justicia norteamericana. En *La justicia del Coyote*, el detonante de la situación es el continuado acoso por parte de Clarke a la bella novia de César, Leonor de Acevedo (Gloria Marín, como en el film anterior). Preocupado por las intenciones poco honradas del coronel, el padre de la californiana decide intercambiar unas palabras con el militar y con este fin acude al *saloon*, donde Clarke pasa el rato jugando una partida de póquer con otros compatriotas. El padre de Leonor pide cuentas al truhán, pero uno de los norteamericanos (concretamente, el *barman* del local) se toma demasiado a pecho sus amenazas y acaba con el anciano de un disparo. La muerte del desdichado queda expresada en un plano subjetivo: el personaje mira a Clarke, cuyo rostro queda en un primer plano que progresivamente se va desenfocando, tornándose borroso.

Alterada por el despiadado asesinato de su padre, la bella Leonor decide tomarse la justicia por su mano y acude al garito revólver en mano. La joven acabará con la vida del culpable del crimen. Como de costumbre, hay que reseñar la originalidad de Marchent a la hora de planificar la escena, de nuevo jugando con el desenfoque del objetivo. El coronel Clarke y el *sheriff* Starr⁴⁷ detienen a Leonor mientras ésta los contempla. Ambos personajes aparecen en sendos primeros planos sucesivos; planos completamente borrosos,

⁴⁷ Lukas Starr, presente en la novela *El Coyote*. Como se puede comprobar, la película toma bastantes personajes de la primera entrega de la serie de Mallorquí. También aparece en el libro alguna que otra situación argumental del film (la temática de los títulos de propiedad californianos, la muerte del propio

desenfocados, que van ganando progresivamente en claridad⁴⁸. Este recurso puramente visual contribuye (junto a la acertada interpretación de la actriz Gloria Marín que da vida a una Leonor casi catatónica) a transmitir la sensación de que la joven no ha sido responsable de sus actos, pues parece despertar de un oscuro trance.

El incidente acaba desembocando en el juicio de Leonor; proceso que requerirá la intervención del Coyote para garantizar un mínimo de justicia. Si bien, como afirma Patxi Urquijo en su comentado artículo en la revista *Nosferatu*, a diferencia de lo que ocurría en *El Coyote* “en el juicio similar de *La justicia del Coyote* se ha recurrido a una cansina resolución tradicional, presentando el ambiente y el lugar, sin conseguir ofrecer aquella misma sensación de injusticia y de ‘mentira legal’”, no conviene perder de vista que el tono de la escena es, intencionadamente, bien distinto. Pues si en la primera película se pretendía subrayar la fatalidad de la situación, ahora predomina un aire de humor festivo, acorde con la estrategia que ha empleado el Coyote para evitar la condena de Leonor: obligar al fiscal a beber hasta emborracharse. Así, la escena del juicio comienza con respectivos *travellings* de acercamiento sobre el rostro de la acusada, sobre el jurado y sobre la silla del acusador... que aparece vacía al inicio de la vista. El fiscal al fin hace acto de presencia, pero completamente bebido; el juez trata de imponer orden en la sala, pero al golpear con el martillo sobre la mesa, éste se parte en dos; el jurado se convierte en un verdadero jolgorio; el achispado fiscal se comporta de forma ridícula... Aunque el juicio de *La justicia del*

Starr, disfrazado de Coyote, a manos de Clarke casi en la conclusión...) a pesar de que el desarrollo de la acción sea bien distinto en ambos.

⁴⁸ La planificación completa de la escena es la siguiente:

Plano general que muestra a Clarke y otro norteamericano en la barra del bar, charlando entre risas con el *barman*. Súbitamente, en el margen izquierdo del encuadre, aparece una figura sombría (Leonor), de espaldas. Poco a poco cesa el jolgorio de los tres rufianes, que la observan./ Plano medio de Leonor./ Plano medio del *barman*, un *travelling* de acercamiento deja su rostro, visiblemente aterrado, en primer plano. El movimiento de cámara subraya la súbita impresión del personaje./ Vuelta al primer plano general, Leonor dispara sobre el *barman*./ Primer plano de Leonor, con la mirada fija al frente, no se inmuta./ Plano detalle de las botellas rotas en los estantes de la pared: el *whisky* cae al suelo en varios regueros. / Primer plano de Leonor, que mira a la izquierda. / Primer plano del *sheriff* Starr, inicialmente se ve borroso, luego se vuelve nítido. / Primer plano de Clarke, borroso e irreconocible al principio, que se va haciendo progresivamente más nítido./ Primer plano de Leonor./ Vuelta al plano general, el coronel Clarke y el *sheriff* la detienen, tomándola cada uno por un brazo.

Coyote no alcanza a igualar en elaboración visual al que aparecía en la primera película del díptico, un mérito cabe reconocerle: prolongar el suspense. Justo cuando el portavoz del jurado va a hacer pública la decisión del mismo (“*El veredicto es...*”), Marchent corta súbitamente y pasamos, sin solución de continuidad, al exterior. Don César padre, que aguardaba allí, pregunta a una californiana que abandona la sala cuál ha sido el veredicto; finalmente el patriarca de los Echagüe (a la vez que el espectador) averigua que Leonor ha resultado absuelta.

Las semejanzas entre *El Coyote* y *La justicia del Coyote* no se agotan en lo estrictamente argumental. El mismo mejunje de estilos que caracteriza visualmente a la primera película también se halla presente en su continuación. Así, de nuevo asistimos a una secuencia de regusto *eisensteiniano*, que (ya no nos puede sorprender) corresponde a una revuelta de los californianos frente a las tropas norteamericanas (o, hablando con mayor propiedad, un amago de revuelta, pues la oportuna intervención del Coyote evita el enfrentamiento con los soldados de la Unión). La secuencia se salda, una vez más, con una sucesión de imágenes encadenadas y superpuestas. Siendo suspicaces, podemos pensar que buena parte de estos planos son sobras del montaje de la escena análoga en *El Coyote*, pues vemos de nuevo a varios hombres tomando rifles y cargándolos, a californianos marchando juntos, etc. Eso sí, también aparece algún plano del personaje de Cárdenas (líder del levantamiento) introducido en el presente film y ausente en el anterior.

Tampoco falta la escena del duelo montado, casi premonitoriamente, con un ritmo y una planificación dignos de los futuros *spaghetti-westerns* de Sergio Leone. En *La justicia del Coyote*, cabe destacar la secuencia que enfrenta al héroe enmascarado con tres esbirros de Clarke que previamente han asesinado a una familia de californianos. El duelo propiamente dicho se abre y se cierra, de forma simétrica, con el mismo plano general. Representa la calle principal de la ciudad alumbrada fantasmagóricamente, de tal forma que queda reducida a una mera franja brillante que atraviesa diagonalmente (y vista en perspectiva) un encuadre sumido en la negrura absoluta. El plano inicial muestra a los tres villanos casi en la esquina superior izquierda de la pantalla, de frente a la cámara, mientras que el Coyote, de espaldas, ocupa la posición opuesta (la parte inferior derecha del

encuadre). El plano final, muestra los cadáveres de los tres indeseables y un estólido Coyote (que empuña sus *colts* humeantes contemplando a sus víctimas) ocupando análogas posiciones. Pero lo que realmente nos interesa ocurre entre ambos planos, pues Marchent dilata apreciablemente la tensión del lance mediante la inserción de abundantes primeros planos de los contendientes⁴⁹. Al igual que en los duelos comentados de *El Coyote*, el suspense de la escena descansa, esencialmente, en el uso analítico del montaje.

Y si interesante resulta la escena del duelo, no lo es menos aquella que sirve de preámbulo al mismo, pues evidencia la clara influencia de uno de los *westerns* míticos de la historia del cine, me refiero al excelente *Solo ante el peligro* (*High Noon*, Fred Zinnemann, 1952). Los tres asesinos, desconociendo el destino que les aguarda dentro de unos instantes, se hallan tranquilamente en el *saloon* catando el *whisky* de la casa. El Coyote irrumpe en el garito y les plantea el siguiente desafío: dentro de diez minutos les espera en el exterior. A partir de ahí, Marchent irá puntuando la tensión de la escena mediante la inserción de un primer plano del reloj de la taberna, cuyo minuterio se encuentra cada vez más próximo a la hora señalada ('casualmente' las doce, como en el film de Zinnemann), de tal forma que uno casi espera ver aparecer en algún plano el rostro de un preocupado Gary Cooper a

⁴⁹ La planificación de la escena completa es la siguiente:

Plano general de la calle, vista en perspectiva. El Coyote ocupa una posición cercana a la esquina inferior derecha de la pantalla, mientras que los tres vaqueros se hallan en el extremo contrario (superior izquierdo). / Primer plano del perfil de uno de los asesinos; avanza hacia la derecha y la cámara sigue su movimiento. / Primer plano del Coyote, simétrico al anterior: avanza hacia la izquierda. / Primer plano de otro de los vaqueros, similar al que antes nos mostraba a su compinche avanzando. / Primer plano del Coyote, como el anterior. / Primer plano del tercer vaquero. / Primer plano del Coyote. / Los tres asesinos aparecen reunidos en un solo plano (un plano americano) vistos frontalmente, detienen su avance. / Plano americano del Coyote, que también se detiene (contraplano del anterior). / Primer plano del primer vaquero. / Primer plano del segundo vaquero. / Primer plano del tercer vaquero. / Primer plano del Coyote. / Plano de los tres asesinos vistos de perfil, que quedan en perspectiva en plano americano. Al unísono, llevan sus manos hacia las cartucheras para desenfundar. / Plano americano del Coyote. Con celeridad, desenfunda y dispara sobre los malvados. / Plano general que nos muestra (frontalmente) a los tres asesinos cayendo abatidos por las balas del Coyote. / Vuelta al mismo plano americano del Coyote, que sigue disparando. / Plano general, el mismo que abría la secuencia. Ahora en la parte superior izquierda del encuadre aparecen los tres cadáveres de los

punto de lanzarse a las desiertas calles de Hadleyville. No cabe duda que *Solo ante el peligro* constituía un *western* de referencia para cualquier director de la época, y Joaquín Romero Marchent no era una excepción.

También podemos descubrir huellas del estilo más clásico de Marchent, aquel que se caracteriza por una puesta en escena elaborada y un montaje sintético, evitando el exceso de planos. Aquí sería menester destacar el plano que cierra el duelo final a esgrima entre el Coyote y el coronel Clarke. Sin duda, cabe concederle el mérito de ser el plano visualmente más elaborado de toda la película. El Coyote (o más bien, César de Echagüe, pues previamente se ha desenmascarado ante el coronel norteamericano), tras una ardua lucha en la que demuestra su habilidad como espadachín⁵⁰, alcanza mortalmente a su rival. El plano nos muestra a César, de pie, a la izquierda del encuadre. A la derecha, Clarke, cruzado por el sable del californiano, se derrumba lentamente a la par que gira sobre sí mismo, de modo que su rostro queda por un instante en primer término, mirando al espectador, antes de desaparecer por el margen inferior del encuadre. Pero cae de tal forma que el sable que atraviesa su cuerpo queda en cuadro; concretamente, vemos en primer término la empuñadura oscilando, aunque un tanto borrosa. Marchent prefiere dejar bien enfocado el fondo del encuadre, de esta forma el espectador puede apreciar la existencia de una puerta que antes quedaba oculta tras el cuerpo de Clarke. Se escuchan fuertes golpes: alguien está intentando entrar en la estancia. César abandona el lugar (saliendo de cuadro) y, unos instantes más tarde, la puerta se abre violentamente y se precipita en el interior de la sala una muchedumbre. Todo ha sucedido un único plano.

rivales del Coyote, mientras que la parte inferior derecha queda ocupada por la figura del justicero, empuñando sus revólveres aún humeantes.

⁵⁰ Resulta curioso que el duelo final entre el Coyote y Clarke se resuelva a esgrima, pues el personaje literario de Mallorquí siempre había confiado en sus *colts* para superar cualquier entuerto. El uso de la espada parece más bien propio del héroe enmascarado que inspiró al Coyote, el Zorro. Más que un homenaje explícito al personaje de McCulley por parte de Marchent, imagino que la idea del duelo a espada responde a un intento de originalidad que distinga el desenlace de *La justicia del Coyote* de su predecesora.

Podrían ofrecerse más evidencias que demostraran la similitud entre ambas películas. Sin ir más lejos, la peculiar firma de Jesús Franco también parece entreverse en algunas escenas. Por ejemplo, en los compases iniciales del film, uno de los secuaces de Clarke observa, con lascivo *voyeurismo*, a una joven que se desnuda para tomar un baño en el río. Sólo la aparición del Coyote, justo a tiempo, evitará la violación y salvará la honra de la muchacha. El erotismo de la escena queda matizado, una vez más, por la realización de Marchent, pues la insinuada desnudez de la joven ni siquiera llegó a plantear problemas con la censura. Ésta es, sin duda, otra característica de *El Coyote* que reaparece en *La justicia del Coyote*: la contención de Marchent en el tratamiento de lo escabroso. Destaquemos también la escena que narra el asesinato de una familia de californianos: tras la muerte del padre, Marchent nos muestra a uno de los asesinos conduciendo a su esposa e hijo al interior del hogar. Vemos a los otros dos cómplices aguardando en el exterior. Se escuchan dos disparos y, por la puerta, reaparece el primer criminal. Escena de tremenda violencia en la que, sin embargo, todo ha sucedido fuera de campo.

Más allá de rasgos estrictamente argumentales o estilísticos, vale la pena dedicar unas líneas a la ambientación de ambas películas, especialmente a lo que atañe a la recreación de la ciudad californiana donde se desarrolla la historia⁵¹. Puede que no entrañara mucha dificultad componer los interiores de un rancho o un *saloon* en un decorado de estudio; pero, en la España de mitad de los cincuenta, cuando la mera idea de construir un poblado del Oeste como escenario se hallaba bien lejos de cualquier productor, parece punto menos que imposible lograr unas tomas exteriores que permitieran representar, con un mínimo presupuesto y una máxima verosimilitud, una ciudad del *Far West*.

A falta de decorados exteriores, tales escenas fueron rodadas por Marchent en localizaciones típicamente españolas que poco tenían que ver con la estética *western*

⁵¹ No se indica a lo largo de los films el nombre de la ciudad representada. Si asumimos que se mantienen fieles a las narraciones de Mallorquí, la población en cuestión debería ser Los Ángeles, aunque, por la ambientación, el lugar tiene más hechuras de pueblo que de urbe. Tal vez por ese motivo se optó por no indicar el nombre de la población.

convencional (Titulcia, La Pedriza...), por cuanto la California de *El Coyote* y *La justicia del Coyote* parece desprender un aire típicamente latino. Por ejemplo, salta a la vista la apariencia ‘mediterránea’ de la población donde transcurre la acción, llena de casitas de adobe y fachadas blancas. Pero en este caso el *look* hispano favorece la credibilidad del escenario (la necesidad, de nuevo, se alía con el arte). El propio Mallorquí describía, en la novela *La primera aventura del Coyote*, el aspecto de los pueblos californianos de la época:

“Según la costumbre española, las casas eran de ladrillo; pero ya se veían bastantes de madera, construidas por los yanquis, que preferían la rapidez a la solidez”⁵².

El breve bosquejo podía aplicarse perfectamente a la ciudad californiana representada en las películas, salvo por la ausencia de la arquitectura norteamericana. Naturalmente, el presupuesto de las dos producciones no era lo suficientemente holgado como para recrear esa proliferación de ‘edificios yanquis de madera’ amenazando con hacerse dueños del paisaje californiano.

No obstante, la progresiva anglosajonización del territorio queda también patente en los films de Marchent, aunque en segundo plano: el choque cultural y lingüístico se aprecia en los letreros y carteles que adornan la ciudad. Por más que aún podamos encontrar rótulos en perfecto español (el *saloon* de la ciudad, que responde al nombre de “*Salón Internacional*”, la “*Posada del Rey Don Carlos*”⁵³, etc.), el dominio norteamericano queda intuido en virtud de la proliferación de carteles escritos en la lengua anglosajona (en *El Coyote*, los sucesivos anuncios que indican la recompensa ofrecida por el justiciero enmascarado en una serie de fundidos encadenados; en *La justicia del Coyote*, el

⁵² José Mallorquí. *La primera aventura del Coyote / Don César de Echagüe*. Colección *El Coyote*. Ediciones Forum, S.A. Barcelona. 1984. Página 6. Incluye la reedición de la novela *La primera aventura del Coyote* publicada en el Extraordinario número 2 de la colección *El Coyote* de Ediciones Clíper.

⁵³ Ambos lugares están tomados de las obras de Mallorquí. El “*Salón Internacional*” parece estar basado en la “*Posada Internacional*”, que ya aparecía en la novela *El Coyote*. En otra novela de la serie, *El otro Coyote*, el local quedaría reconvertido en la “*Posada del Rey don Carlos*”. En los films, aparecen como dos lugares distintos.

espectáculo musical publicitado en el *saloon* responde al nombre de “*The Crazy Time*”, a la par que se advierte al público con la indicación “*Men Only*”; el dominio institucional estadounidense queda apuntado por el letrero de los juzgados, que reza “*United States Federal Government*” y que, además, se halla acompañado de la propia bandera norteamericana)⁵⁴. Es curioso que ese cuidado dedicado a lo puramente visual no halle su equivalente en el plano sonoro: todos los personajes parecen entenderse perfectamente entre sí hablando un impecable español, sean norteamericanos o californianos.

* * * * *

Todos estos ejemplos, todas estas repeticiones, todos estos rasgos comunes, suponen una prueba más que suficiente de que los dos films fueron rodados no sólo al unísono, sino también con un mismo espíritu, con un mismo patrón argumental y visual; tanto es así que resulta difícil distinguir en términos cualitativos entre ambos. Es posible que los momentos de mayor intensidad dramática se concentren en la primera entrega, pero también es cierto que la propia trama parecía requerirlos (se trataba, por ejemplo, de presentar al público la opresión sufrida por los californianos o de narrar el origen del Coyote, episodios que una vez presentados en la película original, ya no era necesario abordar en la secuela). En ambos films topamos con secuencias de soberbia construcción visual; ambos films presentan, por otro lado, alguna que otra escena malograda por una ejecución rutinaria.

⁵⁴ También en algunas novelas de Mallorquí queda apuntada esta ‘guerra lingüística’ en la ocupada California. Aunque a juzgar por la siguiente cita extraída de *El otro Coyote*, la hegemonía anglosajona no se había impuesto hasta los extremos reflejados en las películas: “*Al fin llegaron a la parte trasera de un edificio colonial que en el dintel de su puerta delantera tenía escrito en español este letrero: «Juzgado Municipal». Aunque Los Ángeles llevaba ya muchos años en poder de los yanquis, aún debían transcurrir muchos más antes de que la mayoría de los documentos públicos dejaran de escribirse en español, y estuviesen escritos también en español la absoluta mayoría de los letreros de la ciudad*”. (José Mallorquí., *El otro Coyote / Victoria secreta*. Colección *El Coyote*. Ediciones Forum, S.A. 1984. Página 51. Incluye la reedición de *El otro Coyote*, publicada originalmente en el número 6 de la colección *El Coyote* de Ediciones Clíper).

Una escena que resume espléndidamente lo mejor y lo peor de las dos películas de Marchent puede hallarse en el tramo inicial de *La justicia del Coyote*. Se trata de una persecución a caballo (tres vaqueros, sicarios de Clarke, pretenden dar caza al Coyote); la escena queda resuelta con una planificación convencional, típica de un *western* de serie B: plano general del Coyote, que se mantiene después de que haya abandonado al encuadre hasta que entran en campo los perseguidores por el otro extremo, plano del justiciero, plano de los vaqueros, etc. Ahora bien, en medio de esta planificación más bien previsible, sorprende encontrar un plano de impecable puesta en escena: el Coyote se aleja cabalgando en profundidad de campo y dispara contra sus hostigadores; uno de los villanos que entraba en cuadro, es abatido de tal forma que su caído caballo queda perfectamente situado en primer término, a la derecha del encuadre. El plano se mantiene así una vez ha desaparecido el Coyote, hasta que entran en cuadro los otros dos perseguidores. Un plano singular en una escena convencional; los destellos del talento técnico de Marchent aparecen donde menos se los espera.

La justicia del Coyote se clausura con un final que podría considerarse cerrado. Cerrado no sólo porque finiquita la trama aventurera de la película (esto es, el enfrentamiento entre el Coyote y el coronel Clarke, que se salda con la predecible muerte de este último) sino porque incluso ata cabos sueltos del film anterior (César de Echagüe revela su identidad secreta a su padre y, lo que es más importante, a su prometida Leonor, de tal suerte que la fingida cobardía del californiano ya no se interpone entre el amor de ambos). Ahora bien, el guión deja, asimismo, una pequeña puerta abierta para una posible continuación, como denota el siguiente diálogo:

CÉSAR: *Debemos enterrar al Coyote en el fondo de un baúl.*

LEONOR: *¿Para siempre?*

CÉSAR: *Ojalá sea para siempre.*

Sin embargo, cuando el justiciero californiano retornara al fin a las pantallas, casi una década más tarde, sería en una película que ya no respetaría la continuidad establecida por el díptico marchentiano; me refiero a *El vengador de California*. La auténtica continuación de *El Coyote* y *La justicia del Coyote* habría que cifrarla en otro proyecto *western* que germinaría a principios de la década de los sesenta. Tal proyecto concitaría de nuevo a Marchent, Manzanos y Mallorquí, además de, por supuesto, al propio Coyote. Pero se trataría de un Coyote disfrazado con piel de Zorro.

Un cambio de máscaras y un paso hacia el futuro: Los Zorros de Marchent.

No fueron fáciles para Joaquín Romero Marchent los inicios de la década de los sesenta. Tras haber completado el rodaje de *El Coyote* y *La justicia del Coyote*, el realizador se había aproximado a un tipo de cine más convencional, más en la línea de los gustos cinematográficos de la España de la época, firmando tres títulos que podrían definirse como comedias con toques sociales: *Fulano y Mengano* (1956), film rodado para la conocida productora UNINCI, *El hombre que viajaba despacito* (1957) y la coproducción *El hombre del paraguas blanco / L'Uomo dall'ombrello bianco* (1958). Paradójicamente, estas películas gozaron de una repercusión que, más que escasa, fue nula tanto en el ámbito comercial como en el crítico. Inmediatamente, Marchent caería en una etapa de sequía profesional que no sólo lo alejaría de la dirección durante tres años, sino que, además, obligaría al realizador a aceptar ofertas de trabajo de categorías notoriamente inferiores (ayudante de dirección y guionista). Precisamente este peregrinaje acabaría con Marchent como libretista del film *Ella y los veteranos* (Ramón Torrado, 1961), cuyo productor no era otro que Eduardo Manzanos.

El reencuentro con el impulsor de *El Coyote* resultaría fructífero para Marchent, pues, casualmente, en aquel momento Manzanos barajaba un nuevo proyecto relacionado con el género *western* en general y con el cine de justicieros enmascarados en particular. Manzanos, por mediación de Jesús Franco, había entrado en contacto con el productor francés Marius Lesoeur, quien se hallaba interesado en financiar, de manera oficiosa, una nueva adaptación al cine de las andanzas del popular Zorro. El proyecto, que inicialmente había sido bautizado como *La espada del Zorro*, llegaría a las pantallas con el título de *La venganza del Zorro* (1961).

Evidentemente, Marchent halló en los planes de Manzanos una oportunidad para reincorporarse a las labores de dirección; con este fin, el realizador llegó incluso a ofrecer

su colaboración indirecta —invirtiendo el dinero de un amigo, José María Zembrano⁵⁵— en la producción de la película. La operación dio resultado, pues Manzanos adjudicó al reencontrado Marchent la realización del film (dejando aparte la aportación económica, la elección no era en absoluto extraña teniendo en cuenta que era el único realizador español de la época que podía presumir de incluir un par de *westerns* en su currículum). Asimismo, la elaboración del primer tratamiento argumental, como no podía ser de otra forma, recayó en las competentes manos de José Mallorquí. Al igual que en el díptico dedicado al Coyote, también Jesús Franco y el propio Marchent se encargarían de escribir el guión de la película a partir del bosquejo del escritor barcelonés. Para dar vida al más famoso justiciero californiano (con permiso del Coyote) los productores habían previsto inicialmente al actor Gil de Lamare, que al final sería sustituido por el norteamericano Frank Latimore, de notable solvencia interpretativa (al menos si hemos de compararlo con el Abel Salazar de *El Coyote*). Howard Vernon, actor vinculado a Leseour y que se convertiría en uno de las figuras fetiche dentro de la filmografía de Jesús Franco, interpretaría al villano de la historia, el coronel Clarence, mientras que el rol de María, la enérgica enamorada del Zorro, recaería sobre una poco afortunada Mari Luz Galicia, esposa del propio Manzanos. Entre el resto del reparto, conviene destacar la presencia aún secundaria de una de las futuras estrellas del subgénero, el actor Fernando Sancho⁵⁶, así como la de Paul Piaget, intérprete que también llegaría a convertirse en un rostro habitual de este período inicial del *western* español, principalmente en los futuros films de Marchent⁵⁷.

⁵⁵ José María Zembrano, hacendado venido a menos y amigo de Marchent, aportó 400.000 pesetas a la financiación del film (según indica Carlos Aguilar en su libro entrevista *Joaquín Romero Marchent. La firmeza del profesional*. Diputación de Almería. 1999. Páginas 33-35).

⁵⁶ Fernando Sancho (Zaragoza, 1916; Madrid, 1990). Actor que ya contaba con una notable experiencia previa en la cinematografía española —participó en películas como *¡Polizón a bordo!* (Florián Rey, 1941), *Agustina de Aragón* (Juan de Orduña, 1950), etc.— antes de convertirse en presencia indispensable en todo *western* español que se preciase de serlo, así como en producciones norteamericanas rodadas en España, como *55 días en Pekín* (*55 Days at Peking*, Nicholas Ray, 1963) o *Lawrence de Arabia* (*Lawrence of Arabia*, David Lean, 1962). La única estrella internacional que España aportó al *spaghetti western*, se encasillaría interpretando papeles de mejicanos dicharacheros y amantes de la buena vida.

⁵⁷ Paul Piaget (Jerez de la Frontera, Cádiz, 1934; Madrid, 1986). Padre de la conocida modelo Cristina Piaget, joyero de profesión y, gracias a su apariencia 'norteamericana', *cow-boy* por vocación, se convertiría en una presencia recurrente en el primer período del *western* español. Antes de abandonar



Ilustración publicitaria del film *La venganza del Zorro* (1961).

Fuente: *Nosferatu* nº 41-42. San Sebastián. Octubre 2002.

A partir de lo dicho puede imaginarse que pocas son las diferencias que distinguían el nuevo proyecto de Manzanos de las adaptaciones previas del Coyote. En efecto, repiten prácticamente los mismos profesionales técnicos (Marchent, Mallorquí, Franco y Manzanos) y lo hacen, de nuevo, bajo régimen de coproducción encubierta. El apoyo de Lesoeur, por otro lado, otorgaba al proyecto un cierto marchamo internacional mayor que

voluntariamente el cine para retornar a su antiguo oficio, tomó parte en un puñado de películas del Oeste como *La venganza del Zorro* (J. R. Marchent, 1962), *Cabalgando hacia la muerte / L'ombra di Zorro / L'Ombre de Zorro* (J. R. Marchent, 1962), *Bienvenido, padre Murray* (Ramón Torrado, 1963), *Cuatro balazos / Il vendicatore di Kansas City* (Agustín Navarro, 1964), *Antes llega la muerte / I sette del Texas* (J. R. Marchent, 1964)...

en el díptico anterior, pues, aparte de proporcionar un presupuesto más holgado — que, entre otras cosas, permitió el rodaje del film en color— garantizaba la distribución de la película en el mercado europeo. Tal vez esta perspectiva abiertamente internacional es una de las razones que justifican la elección de un héroe enmascarado universalmente conocido, el Zorro, que venía a sustituir al más local Coyote. No obstante, más que a un relevo de justicieros deberíamos referirnos, hablando en puridad, a un simple intercambio de máscaras, como indica el título del presente apartado. Puede que el traje charro fuera sustituido por la indumentaria del Zorro⁵⁸, y puede que ahora bajo la máscara del héroe se ocultara el rostro de don José de la Torre⁵⁹ en lugar de don César de Echagüe, pero, en esencia, el Zorro de Marchent no es otro que el Coyote de Mallorquí.

Acaso por abordar ahora un personaje perteneciente a la cultura popular universal, el film de Marchent se abre con ciertas resonancias legendarias: en tiempo presente, vemos la imagen de un hombre mayor, un anciano, relatando una historia a los chiquillos que lo rodean. De inmediato aparece impreso en la pantalla el siguiente texto: “*Las viejas leyendas de California, en el tiempo de la conquista de estas tierras por los Estados Unidos de América, nos hablan de un hombre que protegía a las gentes honradas contra la injusticia. Nadie sabía su verdadera identidad, pero todos le conocían por el ZORRO*”. ¡Ojo! ¡El Zorro, no el Coyote! Pero, a todos los efectos, la parrafada anterior podía muy bien haber servido para introducir al héroe de Mallorquí. Ya desde la misma apertura del film, queda clara la equivalencia entre ambos enmascarados.

⁵⁸ El uniforme que luce el Zorro en el film de Marchent parece un cruce entre la vestimenta del Coyote en los dos films previos del realizador y el *look* tradicional del personaje popularizado en los films de Niblo y Mamouliau: sombrero negro de ala plana, pañuelo ‘estilo cuatrero’ cubriéndole la mitad inferior del rostro (en lugar de antifaz), chaquetilla negra que deja entrever una camisa blanca, pantalones y botas igualmente negras.

⁵⁹ Obsérvese que Mallorquí no utiliza el nombre de Diego de Vega, identidad secreta ‘canónica’ del Zorro. Tal vez el popular escritor pretendiera dejar claro que se trataba de otro Zorro, sucesor del creado por Johnston McCulley, pues ambos personajes operan en épocas diferentes: si el justiciero tradicional actuaba en la California bajo la ocupación mejicana, el personaje de Mallorquí lo hará (no puede resultar sorprendente) en la California dominada por los norteamericanos.

Una vertiginosa panorámica, que funciona a modo de virtual viaje en el tiempo, conduce al espectador desde la simpática figura del abuelo y los niños hasta la época *western*, hasta la California de los primeros días de la colonización norteamericana. A partir de aquí el guión de *La venganza del Zorro* se somete inflexiblemente a los puntos ya conocidos del esquema del 'western nacional puro'. Pronto conocemos a José de la Torre, rico hacendado californiano que se prodiga abiertamente en el trato con los ocupadores, pero que en secreto actúa contra la injusticia bajo la identidad del Zorro. En este caso, el máximo responsable de tal injusticia no es otro que el coronel Clarence, autoridad militar suprema de las tropas de ocupación y personaje prácticamente clonado del coronel Clarke de *La justicia del Coyote*, con el que casi comparte nombre (e idéntico final, pues el militar también perecerá en un largo duelo a espada contra el enmascarado).



Joaquín Romero Marchent durante el rodaje de *La venganza del Zorro* (1961).

Fuente: Carlos Aguilar. *Joaquín Romero Marchent. La firmeza del profesional*. Diputación de Almería. Almería. 1999.

Quizá la mayor diferencia entre este Clarence y aquel Clarke de *La justicia del Coyote* resida en el escaso poder político del primero respecto al segundo. Como sucedía en los films del Coyote, la autoridad de las fuerzas norteamericanas queda repartida entre dos dirigentes: uno de signo militar, ahora Clarence, y otro político, en este caso el nuevo gobernador del estado. Obsérvese que ahora el 'buen americano' queda representado por una autoridad superior, un gobernador, ya no se trata de un mero observador enviado por Washington, como el personaje de los dos *westerns* previos de Marchent. Como consecuencia, el coronel va a padecer una cierta merma de jurisdicción, sin llegar a gozar de las prerrogativas del Clarke del film del Coyote; muy a su pesar, el villano deberá actuar de forma más sibilina e indirecta, evitando así las sospechas del buen gobernador. Por ejemplo, el ruin personaje trata de presentarse como amigo de los californianos ("Somos amigos. Y algo más. Somos el símbolo de camaradería que une nuestras patrias", afirmará hipócritamente ante José de la Torre).

Ahora bien, en la práctica, sus acciones no tienen nada que envidiar a las de su predecesor Clarke. Tres esbirros (soldados del ejército de la Unión) serán los encargados de cometer las fechorías planeadas por el coronel, que en este caso consisten en el asesinato del bondadoso padre Francisco y en la posterior incriminación de Juan Aguilar, californiano honesto y poco grato al coronel que, además, resulta ser el hermano de María, la prometida del Zorro. Así llegamos a otro de los pilares sobre los que se sustenta el modelo argumental del 'western nacional puro': la inevitable inculpación de un personaje hispano por un delito que en realidad no ha cometido.

Por el contrario, el nuevo gobernador vendría a desempeñar la función de 'buen norteamericano' preocupado por los californianos, el equivalente al personaje de Greene en los films del Coyote. Ahora bien, existen algunas particularidades que distinguen a ambos personajes, pese a que compartan el mismo credo. El gobernador de *La venganza del Zorro* no es un joven apuesto, sino un regordete hombre de mediana edad y, además, padre de familia. Viudo, no duda en trasladarse con su joven hija, Irene, a su nuevo hogar. El diálogo que mantienen acerca de los californianos nada más llegar al estado deja patentes las buenas intenciones de ambos personajes:

IRENE: *¿Por qué van a querer hacernos daño?*

GOBERNADOR: *Porque ésta es su tierra y nosotros nos apoderamos de ella a la fuerza. ¿Tú que harías en su caso?*

IRENE: *No lo sé.*

GOBERNADOR: *Simplemente es así. Nosotros somos más fuertes.*

IRENE: *Prométeme una cosa, papá.*

GOBERNADOR: *¿Qué?*

IRENE: *Si hemos sido injustos con esa gente, sé tú al menos bueno con ellos*

GOBERNADOR: *Ése es mi deber.*

Deber que cumplirá sobradamente a lo largo del film. De hecho, el bonachón gobernador en ciertos momentos parece un personaje mucho más equilibrado y comprometido con la paz que el propio Zorro. Una muestra: conforme avanza la película las tensiones entre norteamericanos y californianos se van incrementando, debido, en esencia, al injusto arresto de Juan Aguilar. El Zorro, como es de esperar, intervendrá en la situación, 'secuestrando' a la hija del gobernador con el fin de obligar a las autoridades estadounidenses a aceptar un intercambio de prisioneros. Y, al referirme a un 'secuestro', entrecomillo el término, pues, en realidad, el enmascarado deja a Irene al cuidado de Fernando, un apuesto mozo californiano por el que la muchacha empieza a sentir algo más que amistad; así pues, el rapto no puede considerarse en modo alguno una fechoría. El canje de prisioneros, sin embargo, no se desarrollará como el justiciero tenía previsto, pues

Clarence cumple su parte de un modo muy particular... entregando el cadáver de Juan Aguilar. La traición soliviantará los ánimos de los californianos, de modo que se organiza una inmediata sublevación, de gran virulencia, contra las tropas de la Unión (algarada que recuerda a las ya vistas en los dos films del Coyote). Pues bien, en algunos planos podemos ver a un Zorro furioso tomar parte en la refriega, enfrentándose agresivamente a algunos soldados de la caballería. Por el contrario, será el gobernador quien conserve la calma y ponga fin al conflicto, ordenando la retirada de las tropas norteamericanas al descubrir la felonía de Clarence.

El mismo gobernador, en la clausura del film, será el encargado de certificar la unión entre norteamericanos e hispanos, una vez las tropelías de Clarence han recibido su justo castigo. En una ceremonia de homenaje a los caídos de ambos bandos y, por extensión, de desagravio entre los dos pueblos —un acto que se halla presidido por las enseñas norteamericana y californiana, y que guarda notable similitud con el arriado de la bandera que abría *El Coyote*, aunque, en espíritu, ambos resulten opuestos—, el mandatario pronunciará unas palabras de talante conciliador: “*Que el sacrificio de estos hombres y su sangre derramada sirvan para que la sangre y el espíritu de los hombres de California y los de la Unión se fundan para siempre y formen una raza y un solo destino de paz y hermandad*”. Obsérvese que en *La venganza del Zorro* el personaje del ‘buen americano’ aparece no sólo representado por el propio gobernador, sino también, en buena medida, por la hija del mismo. La relación amorosa que se establece entre ésta y Fernando, californiano de pura cepa, adquiere una dimensión simbólica: representa el hermanamiento entre dos culturas, entre dos razas. Marchent subraya esta interpretación metafórica de forma visual, insertando un plano de los dos enamorados en medio del integrador discurso del gobernador⁶⁰. Irene y Fernando personifican el futuro, un porvenir donde la herencia española pervivirá mezclada en armonía con las aportaciones anglosajonas.

⁶⁰ Por si cupiera alguna duda acerca del significado simbólico de este plano, Marchent lo inserta precisamente en el momento en que el gobernador pronuncia las palabras “...y formen una sola raza y un solo destino de paz y hermandad”.

En resumen, el argumento de *La venganza del Zorro* se ajusta escrupulosamente al modelo de 'western nacional puro', repitiendo casi de forma exacta algunos de los personajes, situaciones e ideas ya vistas en las dos adaptaciones del Coyote. Ahora bien, a pesar del evidente continuismo entre ambos proyectos, hay dos características que, a mi modo de ver, alejan el nuevo film de Marchent de sus dos *westerns* anteriores.

La primera de tales particularidades se puede definir simplemente con dos palabras: coherencia argumental. *La venganza del Zorro* no hubo de padecer las neuróticas condiciones de rodaje que marcaron la producción de *El Coyote* y *La justicia del Coyote*, donde el guión prácticamente era escrito y reescrito sobre la marcha cada día. Los primeros *westerns* de Marchent se basaban en la pura y llana improvisación, quedando casi reducidos a un despliegue de episodios autónomos barajados como si de un mazo de naipes se tratara, tan sólo hilvanados por una tenue continuidad argumental que únicamente progresaba en momentos muy concretos. Tales circunstancias no se dan, afortunadamente, en *La venganza del Zorro*, pues ya desde los compases iniciales del film el espectador se sabe ante una historia bien urdida, claramente planificada: todo lance tiene sentido dentro de la trama, se relaciona con los sucesos pasados y futuros de la misma. Podemos citar un ejemplo que puede parecer trivial, pero que, precisamente por esa insignificancia, resulta revelador del cuidado dado a los detalles de continuidad argumental. Al inicio del film, en la secuencia que sirve como presentación del personaje, vemos a José de la Torre deambulando por un mercado; en uno de los puestos sopesa unos calabacines, pues, según revela a la tendera en un divertido diálogo, pretende incluirlos en la cena de bienvenida al nuevo gobernador. La secuencia sigue su curso cuando el hacendado californiano encuentra en ese mismo mercado al padre Francisco (futura víctima de las maquinaciones de Clarence) y el diálogo entre ambos deriva hacia temas más trascendentales, a saber, la ocupación de California. Sin embargo, en un punto mucho más adelantado del metraje asistimos a la mencionada cena en honor del gobernador, donde un satisfecho militar de la Unión hace el siguiente comentario a José: "*Exquisita ensalada de calabazas*". La curiosa alabanza da pie a una irónica réplica por parte del californiano: "*Gracias. Supuse que usted y las calabazas se entenderían*". Se trata de un pequeño *gag* que enlaza directamente con la escena que abría la película, un chiste de escasa relevancia para la acción principal pero que

sería impensable en un film como *El Coyote*, donde la relación entre las distintas secuencias que componían la película era escasa.

Fruto de esta mayor consistencia, de esta mayor elaboración argumental, *La venganza del Zorro* se caracteriza por unos personajes psicológicamente mejor contruidos que los protagonistas del díptico del Coyote. El carácter del héroe de la historia queda dibujado con mayor hondura, superando la condición de mero estereotipo. Por ejemplo, don José de la Torre hace gala de un cierto escepticismo ante su propia labor como justiciero, consciente de que enfrentarse a los norteamericanos es una tarea condenada al fracaso. Respecto a los ideales de sus paisanos californianos llega a comentar: “*No saben que los yanquis permanecerán aquí estemos serios o sonrientes. Yo he decidido sonreír y no amargarme*”. Cuando es acusado de cobardía por su amigo Juan, que se ha atrevido a increpar al propio Clarence, José justifica su actitud pasiva con una argumentación pragmática: “*Las bravuconadas puede acabarlas el coronel Clarence mandando colgar al valiente que va dejando de serlo a medida que saca la lengua. Tiene luego sus compensaciones, claro. Los queridos compatriotas, dicen, mientras señalan el cadáver con el dedo, ‘ahí tenéis a un valiente’. Un valiente que llamó canalla al gobernador. Una muerte ejemplar*”. En definitiva, hay una justificación para la actitud entre estoica y cínica de José ante la ocupación nortea, esta personalidad no es una mera pose mantenida con intención de encubrir su identidad secreta. Asimismo, el personaje también se muestra especialmente mordaz e incisivo en sus comentarios, demostrando una ironía mucho más elaborada que supera el sentido del humor casi infantil del protagonista de *El Coyote*. En resumen, podríamos afirmar que el José de la Torre de *La venganza del Zorro* es más César de Echagüe que el César de Echagüe de *El Coyote*, pues se mantiene mucho más fiel a la compleja personalidad del personaje literario de Mallorquí.

La segunda particularidad de *La venganza del Zorro* debe ser atribuida fundamentalmente a la labor de Joaquín Romero Marchent, pues el realizador revela en el film un estilo visual muy diferente al que había caracterizado *El Coyote* y *La justicia del Coyote*. Aunque más bien debería referirme a los estilos de los Coyotes, en plural, pues, como se ha comentado en el apartado anterior, ambas películas no destacaban precisamente

por una estética personal nítida, sino más bien por toda una ensalada de efectos que abarcaban desde toques 'vanguardistas' a elementos típicos del *western* primitivo, pasando por secuencias fragmentadas cuyo montaje parecía anticipar las futuras obras de Leone. Pues bien, el Marchent de *La venganza del Zorro* abandona tal exuberancia visual y apuesta ya por un estilo propio, bien delimitado. Tal estilo puede definirse como clásico, pues se distingue por subordinar la cámara a la claridad expositiva, en definitiva, a la narración: Marchent se va a alejar de los planos 'estrafalarios', de las angulaciones extrañas, de los toques de pseudo-vanguardia, de todo efectismo visual⁶¹. A cambio, como los grandes maestros de Hollywood, va a depositar su confianza en una planificación más convencional y eminentemente sintética, así como en el uso de la profundidad de campo. El director parece renegar del montaje; entiéndase, esto no significa que renuncie por completo al mismo, si no más bien que parece rehuir una excesiva fragmentación de las escenas. Las preferencias marchentianas ahora se inclinan más bien hacia la dilatación de los planos, a veces a costa de forzar la puesta en escena con algún que otro truco. Citaré, a modo de ejemplo, dos escenas de la película que creo representan inmejorablemente el estilo del realizador. En la primera nos encontramos en el *saloon*; la cámara nos muestra, bien encuadrado, un espejo. En su superficie se refleja la imagen de José entrando en el local. Una panorámica desciende hacia la izquierda y sitúa la cámara ante una desconsolada María, que llora, con la cabeza oculta entre ambas manos, sentada en una de las mesas —su hermano, Juan, acaba de ser detenido y torturado—. Sobre su hombro, repentinamente, se posa la mano de un hombre que no vemos, pero que sabemos se trata de José, pues antes lo hemos percibido a través del espejo... El personaje entra en cuadro y se sienta frente a su amada, de espaldas a la cámara. Todo ha sucedido en un único plano. El estilo de Marchent, desde luego, no surgió por generación espontánea; no olvidemos que podíamos encontrar planos de cuidada puesta en escena ya en ambos Coyotes. La escena descrita, sin ir más lejos, recuerda a otra ya vista en *El Coyote* y comentada en el apartado previo: la que

⁶¹ Aún así, en *La venganza del Zorro* podemos encontrar algunos planos de extraña factura, como por ejemplo el que exhibe la muerte del padre Francisco a manos de los secuaces de Clarence, que aparece tomado en un fuerte picado casi cenital. También podemos destacar un impactante plano que muestra al californiano Juan brutalmente arrastrado por un caballo (atado con una soga, en un recurso típico del *western*). La cámara ocupa la posición del caballo y se desplaza en un *travelling* de retroceso, de tal manera que parece tirar por sí misma del cuerpo del californiano, que queda en primer término frente a la cámara.

mostraba al justiciero, reflejado en el tocador, abandonando el aposento de la traicionera cantante del *saloon*: el uso del espejo garantiza en ambos casos la dilatación del plano evitando el corte. Probablemente el mismo Marchent se refiriera a casos como el anterior cuando afirmaba en una entrevista concedida a la revista *Positivo* en 1964: “*Hay encuadres de los ‘Coyotes’, e incluso secuencias, que yo he repetido después en los ‘Zorros’*”⁶².

Otro plano que me gustaría destacar es el que precede al enfrentamiento entre el Zorro y el sargento Charlie (Paul Piaget), uno de los canallas responsables del asesinato del padre Francisco. El malvado cae en la trampa del justiciero; lo vemos, en plano general, acercarse hasta el porche de una cabaña. La cámara sigue el movimiento del sargento en un *travelling* hacia la derecha. El soldado se introduce en la cabaña; mientras la cámara continúa su movimiento, a través de una ventana abierta vemos como Charlie sigue avanzando. De repente (y siempre a través de la ventana) vemos que se gira, ha visto algo. Marchent corta ahí introduciendo un plano subjetivo (que muestra el cadáver de Rock tendido sobre una cama: otro de los asesinos responsables de la muerte del padre Francisco, que ha recibido su cumplido castigo a manos del Zorro). Pero inmediatamente se vuelve al mismo plano anterior (más que probablemente, se trata de la misma toma de rodaje). Vemos a través de la ventana como Charlie se da media vuelta y avanza, la cámara inicia un nuevo *travelling*, esta vez hacia la izquierda, siguiendo su movimiento, hasta que vuelve a dejar en cuadro el porche... ¡pero ahora, en profundidad de campo ha aparecido la figura del Zorro, que aguarda a su presa! A pesar de que Marchent ‘rompe’ la continuidad de la toma con el inserto del cadáver de Rock, se aprecia una voluntad explícita por evitar un exceso de planos. Otro director habría cortado la llegada de Charlie justo en el momento que éste entra en la casa para pasar así a otro encuadre rodado ya en el interior de la misma. Apréciase también la semejanza con la escena ‘del espejo’ que se acaba de comentar: ambas confían en un truco de puesta en escena (el espejo o la ventana estratégicamente situados) que permiten mostrar información adicional sin tener que variar sustancialmente el emplazamiento de la cámara. Marchent apuntaba así unas maneras visuales que, paradójicamente, guardarían escasa relación con la concepción analítica del montaje que Leone popularizaría tan sólo unos años más tarde. Por ello, en la figura del padre del

⁶² Entrevista a J.L. Romero-Marchent. *Positivo*, 2. 1964. Página 48.

western español se dará la insólita contradicción que el crítico Lorenzo Codelli resumió con buen tino: “*El primero de los directores modernos del Western continental en cierto modo constituye también el último de los cultivadores clásicos del género*”⁶³.

Por tanto, una mayor consistencia argumental y un buen hacer visual son los rasgos más destacables de *La venganza del Zorro*, cualidades que elevan la categoría del film por encima del nivel de los Coyotes y que garantizaron la buena clasificación del mismo por parte de la Dirección General de Cinematografía: *primera B*⁶⁴ (a pesar de la ya conocida prevención de los miembros de la junta ante este tipo de cine ‘infantil’ e ‘intrascendente’). Asimismo, la película gozó de cierto éxito comercial⁶⁵, especialmente más allá de los Pirineos. La difusión internacional del film, como veremos a continuación, resultó determinante para la continuación del mismo en un nuevo proyecto que inicialmente respondería al título *La sombra del Zorro*. Conservaría tal nombre en el mercado italiano y francés, pero España finalmente sería rebautizado como *Cabalgando hacia la muerte*.

* * * * *

La venganza del Zorro había llegado a las manos del abogado italiano Alberto Grimaldi⁶⁶ (otro de los nombres fundamentales en la historia del *western* europeo), quien

⁶³ Citado por Carlos Aguilar en su monografía sobre Joaquín Romero Marchent (*Joaquín Romero Marchent. La firmeza del profesional*. Diputación de Almería. 1999. Página 92).

⁶⁴ La película, sin embargo, tuvo un leve tropezón con la censura, pues fue necesario suprimir un plano en que se mostraba el cuerpo del coronel Clarence atravesado por la espada del Zorro.

⁶⁵ En Madrid, se estrenó en el cine Imperia el 25 de junio de 1962, permaneciendo 14 días en cartel (según se indica en la correspondiente entrada del anuario del Sindicato Nacional del Espectáculo).

⁶⁶ Alberto Grimaldi (Nápoles, 1925) abogado y productor cinematográfico, se ganaría su propio rincón en la historia del cine tras producir dos de los films de la ‘trilogía del hombre sin nombre’ de Sergio Leone: *La muerte tenía un precio / Per qualche dollaro in più / Für ein paar Dollar mehr* (1965) y *El bueno, el feo y el malo / Il buono, il brutto, il cattivo* (1966). Asimismo, también participaría en obras tan apreciables dentro del *western* europeo como *El halcón y la presa / La resa dei conti* (Sergio Sollima, 1966), *Cara a cara / Faccia a faccia* (Sergio Sollima, 1967) o *Salario para matar / Il mercenario* (Sergio Corbucci, 1968). Fuera del género, también ha producido films dentro de lo que algunos llamarían cine ‘de prestigio’

por aquel entonces se hallaba mezclado en labores de producción cinematográfica, particularmente relacionadas con la compra de películas de género para su posterior distribución en un mercado internacional. El film de Marchent le había proporcionado tales ingresos que no tardaría en plantearle a Manzanos el rodaje de una continuación, apoyando incluso con su propio bolsillo la financiación del proyecto. Dicho y hecho, de forma casi inmediata a la producción de *La venganza del Zorro*, el mismo equipo técnico y artístico — con la excepción de Jesús Franco, pues ahora el guión quedaba repartido entre Mallorquí y el propio Marchent— se reunía otra vez en el rodaje del nuevo film, esta vez ya claramente en régimen de coproducción oficial, sin triquiñuelas legales que encubrieran la participación extranjera. La financiación, en el lado español, corrió a cargo de Copercines, la empresa de Manzanos (con una pequeña colaboración, una vez más, de Marchent y Zembrano); por parte italiana, de P.E.A., la firma de Grimaldi y, como socio francés, repitió Eurociné, la compañía de Lesoeur. Nació así *Cabalgando hacia la muerte / L’Ombra di Zorro / L’Ombre de Zorro* (1962).

Cabalgando hacia la muerte jamás reniega de su condición de secuela de *La venganza del Zorro*. La película se abre con unos títulos de crédito impresos sobre imágenes extraídas de su predecesora (concretamente, la escena que mostraba la cruenta rebelión californiana en contra de las tropas de la Unión; sin duda una de las más espectaculares de la película), para pasar inmediatamente a una primera secuencia que también remite al film previo: dos vaqueros llegan a un cementerio, dejan atrás una tumba en la que se puede apreciar —inscrito en la lápida— el nombre del coronel Clarence, para finalmente detenerse ante otra losa, adornada con este estrambótico epitafio: “*Sargento Charlie. Muerto en lucha contra el Zorro. R.I.P*”. El sargento Charlie era uno de los tres sicarios encargados de llevar a cabo las fechorías de Clarence en la entrega anterior, y, efectivamente, el truhán recibía su merecido a manos del héroe californiano. Pronto descubrimos que los dos vaqueros son en realidad los hermanos de Charlie, que planean tomarse la revancha sobre el justiciero. El plan de los villanos consistirá en suplantar al

como por ejemplo *Satyricon* (Federico Fellini, 1969), *Queimada* (Gillo Pontecorvo, 1969) o la reciente *Gangs of New York* (Martin Scorsese, 2002).

héroe californiano cometiendo toda una serie de brutales crímenes, de tal suerte que José de la Torre, que había decidido retirarse de su vida aventurera, deberá vestir de nuevo el atuendo del Zorro para limpiar el buen nombre del justiciero. Como vemos, el argumento principal se deriva directamente de *La venganza del Zorro*, hasta tal punto que uno de los dos rencorosos hermanos, Dan, es interpretado por Paul Piaget... que había dado vida al propio sargento Charlie en el primer Zorro⁶⁷. Más interesante resulta el hecho de que el otro hermano del finado sargento, Bill, fuera interpretado por el italiano Robert Hunder⁶⁸, quien colaboraba así por primera vez con Marchent. Hunder sería, al igual que Piaget, una de las presencias indispensables en los futuros *westerns* del realizador.

Aparte de la venganza fraterna, que constituye la principal peripecia de la historia, la nueva película se encarga de cerrar alguno de los argumentos secundarios que quedaban pendientes en la primera entrega. Por ejemplo, *Cabalgando hacia la muerte* recupera al perspicaz maestro de esgrima del coronel Clarence, que en el primer film dejaba entrever que había averiguado la identidad secreta del enmascarado (o que, al menos, sospechaba la misma). Asimismo, al principio de la película somos testigos de la boda entre Irene, la hija del gobernador, y el californiano Fernando, cuya historia de amor había nacido también como trama secundaria de *La venganza del Zorro*. En definitiva, las referencias al primer film son constantes, de suerte que se hace difícil comprender todos los detalles de la

⁶⁷ Evidentemente, en el film se pretende justificar la reincidencia de Paul Piaget presentando su personaje como hermano gemelo del que interpretaba en *La venganza del Zorro*.

⁶⁸ Robert Hunder (Roberto Undari, Castelvetro, Trapani, Sicilia, 1935), estudiante de ciencias económicas, cambió las finanzas por los escenarios teatrales para acabar finalmente en el mundo del cine. Su rostro se haría popular en esta primera época del *western* español, especialmente interpretando papeles de villano. Se convertiría en uno de los actores más apreciados por Marchent, apareciendo casi en la totalidad de *westerns* del realizador: *Cabalgando hacia la muerte / L'Ombra di Zorro / L'Ombre de Zorro* (1962), *Tres hombres buenos / I tre implacabili* (1963), *El sabor de la venganza / I tre spietati* (1963), *Antes llega la muerte / I sette del Texas* (1964), *La muerte cumple condena / Cento mila dollari per Lassiter* (1965) y *Condenados a vivir* (1971). Parece que el actor encontró en tierras españolas el hueco profesional que no pudo hallar en su Italia natal. En declaraciones aparecidas en el número 736 de la revista *Fotogramas* (enero de 1963), Hunder confesaba: “En España he encontrado una mutua comprensión entre director-actor que, realmente, no me esperaba. En Italia es distinto. El director es presuntuoso. Está muy creído de su propio trabajo y no se rebaja a ‘vivir’ con los actores. El ‘sistema’ español me ha encantado”.

narración sin tenerlo presente. Parece que la película nacía con intención de asegurarse la simpatía (y el bolsillo) de los espectadores que habían probado fortuna con su antecesora más que con voluntad de acercarse a un público completamente nuevo.



Ilustración promocional del film *Cabalgando hacia la muerte* (1962).

Fuente: *Nosferatu* nº 41-42. San Sebastián. Octubre 2002.

Ateniéndonos a lo comentado hasta ahora, podría sospecharse que la nueva entrega de las aventuras del Zorro no era más que una nueva encarnación del ya manido esquema del 'western nacional puro', es decir, una nueva repetición de los lugares comunes y argumentos recurrentes que hemos venido comentando al hilo de las películas anteriores.

Sin embargo, insólitamente, *Cabalgando hacia la muerte* se aleja de este modelo cinematográfico hasta tal punto que, de no ser por su evidente continuidad argumental con *La venganza del Zorro*, hubiera convenido incluirla en la siguiente sección del presente trabajo. El film anticipa ya con transparencia algunas características de la futura filmografía de Marchent y, por ende, de una posterior fase de evolución dentro del *western* español.

En *Cabalgando hacia la muerte*, la temática del conflicto entre la sociedad hispana y la norteamericana se diluye hasta quedar relegada a un segundo plano, resultando casi inapreciable. Comparando con la película anterior, los personajes han perdido buena parte de su dimensión social, de su carácter representativo de las dos culturas californianas. El Zorro ya no actúa como campeón de los hispanos; los motivos que explican su vuelta a las andadas son estrictamente individuales: en primer lugar, su propio honor, que le obliga a detener al impostor que ha usurpado su nombre; más adelante, la venganza, pues Bill asesinará cruelmente a Raimundo, criado y confidente del héroe. El propio personaje lo reconoce en un momento dado de la película: “*Al principio lo hice por un impulso patriótico. Ahora es otra cosa. Raimundo era para mí como un amigo, como un hermano, como si fuera un padre*”.

Es obvio que los villanos de la historia, los hermanos Dan y Bill, son una vez más de origen anglosajón, pero, a diferencia de la galería de villanos de las películas anteriores, carecen de toda autoridad y, por tanto, de toda potestad representativa de la nación norteamericana. El enfrentamiento entre el héroe (el Zorro) y el villano (Bill) ya no representa el choque de dos órdenes de poder en competencia (el nuevo *establishment* norteamericano que se pretende imponer al *statu quo* californiano), sino un enfrentamiento particular ‘por razones personales’. Basta considerar la motivación detrás de las fechorías de Bill: no hay afán de poder político ni interés en explotar a los hispano-californianos como colectivo; su única ansia es un sentimiento psicopático de venganza. Dan y Bill no simbolizan la sociedad ocupadora nortea, más bien todo lo contrario, son *outsiders*, claramente separados tanto de la comunidad anglosajona como de la hispana. La escisión entre los dos hermanos y el resto de la sociedad californiana queda patente también en términos espaciales: viven casi a la intemperie, fijando su base de operaciones en una

guarida alejada del pueblo (un cubil que comparten con los pistoleros de su banda, que no son precisamente sujetos muy recomendables). Tan sólo se acercan a la ciudad en contadas ocasiones, y, la mayoría de las veces, para cometer sus fechorías⁶⁹. Es cierto que Bill y Dan, en su anhelo de desquite contra el Zorro, cometen toda laya de tropelías contra la población californiana (atracos, secuestros, asesinatos...), pero jamás hacen distinciones entre sus víctimas, lo mismo da que sean anglosajonas o hispanas.

Al contrario que Bill y Dan, el agente federal McDonald, otro de los nuevos personajes, sí podría considerarse un símbolo de poder norteamericano, pues el funcionario es enviado a California, bajo órdenes directas de Washington, con la encomienda de desenmascarar al Zorro. Pero, pese a la evidente amenaza que representa para el héroe la presencia de McDonald, éste en modo alguno puede ser etiquetado como un villano al uso, pues se comporta ateniéndose a la legalidad. De hecho, ni siquiera llegará a entablar un enfrentamiento físico con el justiciero: cuando el impostor Bill pague sus crímenes a manos del auténtico enmascarado, McDonald quedará convencido de que el villano era en realidad el auténtico Zorro. Persuadido de su muerte, regresará a Washington satisfecho sin dar el menor mal a los californianos; nada que ver con los malvados militares de la Unión de los otros *westerns* hispanos de Marchent.

En definitiva, *Cabalgando hacia la muerte* carece de uno de los pilares que sustentaba el modelo de 'western nacional puro': el representante ilícito de la autoridad norteamericana. Ni Dan, ni Bill ni McDonald, como hemos visto, podrían cubrir la ausencia de un Potts, un Clarke o un Clarence. La única autoridad anglosajona que aparece representada en el film es la del gobernador, quien mantiene el mismo carácter simpático y amable de *La venganza del Zorro*.

⁶⁹ Sólo Dan, el más moderado de los dos hermanos, dará muestras de una cierta integración al enamorarse de una muchacha de la población californiana, pero la historia de amor se verá abocada al fracaso: en lugar de redimir al pistolero, la tormentosa relación acabará con la muerte de ambos.

Puede que, a diferencia del ‘look mediterráneo’ del escenario de los Coyotes, la población donde se desarrolla la acción del segundo Zorro de Marchent responda al ideal prototípico de ciudad *western*, con sus edificios de madera y sus letreros en perfecto inglés (la producción obligaba, pues se rodó en el recién construido poblado de Hoyo de Manzanares⁷⁰); ahora bien, el espectador atento puede descubrir pequeños detalles que revelan la pervivencia de la cultura hispana en la localidad. Por ejemplo, cuando Bill da rienda suelta a su ola de crímenes disfrazado como Zorro, una serie de insertos de titulares de periódicos nos informan de los sucesivos delitos perpetrados por el impostor. Pues bien, estos titulares corresponden a dos diarios distintos, *El clamor público* y *The Evening Sentinel*, y aparecen redactados en dos idiomas diferentes: español e inglés. La secuencia recuerda al espectador que la cultura anglosajona aún no ha terminado de imponerse por completo sobre la lengua española.

Vista desde esta perspectiva cultural, la escena más interesante de la película —o al menos la más típicamente mallorquiniana— tiene como escenario el *saloon* propiedad de María, la amada del Zorro (bautizado, por cierto, como *La Bella Unión*⁷¹). Allí aparece un personaje pintoresco, el pianista Gregg, aparentemente un borrachín que no tiene más fuente de ingreso que las monedas que recibe a cambio de alegrar la estancia a los parroquianos con sus melodías. Pronto el personaje da muestras de una singular dignidad. Gregg se define a sí mismo de la siguiente forma: “*Yo soy siempre un buen pianista. Hasta la tercera o la cuarta copa mis manos obedecen, pero a partir de la quinta se vuelven locas. Hasta entonces mis oyentes me han comprendido; luego, ya no me entienden. Y es una pena, porque entonces, gracias al alcohol, se termina el músico vulgar y empieza el músico genial. Nací demasiado pronto y he venido a parar al sitio menos adecuado. ¿Quiere usted escuchar un nocturno del gran Chopin o quiere en cambio oír la Pasional?*”

⁷⁰ La construcción del poblado *western* de Hoyo de Manzanares por parte de Eduardo Manzanos se comentará en profundidad en la siguiente sección de la presente tesis doctoral al abordar los aspectos industriales del cine del Oeste español.

⁷¹ *La Bella Unión* comparte nombre con el establecimiento de dudosa reputación que aparecía en la novela *La justicia del Coyote*. Asimismo, la población californiana donde tiene lugar la acción se llama Cedar Springs, el mismo Cedar Springs (o Fuentecedros, en su denominación hispana) que aparece en *Tres hombres buenos*... ¿mera casualidad o un guiño por parte de Mallorquí a alguna de sus obras?

José de la Torre, que se halla en el local, hace gala de su erudición y solicita la interpretación del *Opus 57* de Beethoven, a lo que un sorprendido Gregg apostilla: “*Increíble. Nunca imaginé que en ‘La Bella Unión’* ⁷² *encontraría a un caballero capaz de identificar la Pasional. Se la voy a ofrecer gratis*”. José, finalmente, rechazará la propuesta del educado pianista: “*No, no se arriesgue a desconcertar al público. Ellos entenderán mejor ‘Verdes son las lilas’* ⁷³. *Para otras piezas aún están como las lilas, verdes*”. Reaparece así, muy fugazmente, uno de los temas recurrentes en las novelas del Coyote: el acervo cultural de la California hispana, virtualmente echado a perder por la ocupación norteamericana. Pese al cierto paternalismo europeo que desprende la escena (la tradición europea es ilustrada, la tradición norteamericana es vulgar), las diferencias étnicas no parecen importar tanto como las estrictamente culturales. A fin de cuentas, Gregg es un personaje anglosajón, y rivaliza con José en erudición musical. No es la presencia de los norteamericanos en sí la que amenaza a la ‘cultura californiana’, sino más bien la escasa civilización de muchos de los recién llegados. En cualquier caso, la escena resulta notable; en su mezcla de referencias cultas y ambientes sórdidos recuerda mucho —salvando el abismo artístico que separa ambos films— al actor *shakespeariano* de *Pasión de los fuertes* (*My Darling Clementine*, John Ford, 1946) recitando Hamlet en medio de la ‘distinguida’ audiencia de un *saloon*. Desde luego, es posible que el personaje fordiano sirviera de inspiración a Mallorquí y Marchent a la hora de concebir al pianista Gregg⁷⁴.

Por tanto, las relaciones entre californianos y norteamericanos no pasan de mero telón de fondo para la narración. ¿Cuál es entonces el tema fundamental de la película? Ya se ha venido apuntando en los comentarios previos: la venganza. La venganza es un recurso

⁷² Obsérvese el doble sentido de la frase: *La Bella Unión* es el nombre del *saloon* donde tiene lugar la escena, pero, por otro lado, el irónico comentario de Gregg parece referirse a la propia nación norteamericana.

⁷³ *Green Grow the Lilacs*, canción popular norteamericana. Nótese el conocimiento de Mallorquí acerca de la tradición cultural estadounidense.

⁷⁴ Gregg en realidad es más de lo que parece, pues resultará un espía a las órdenes del agente federal McDonald. La sagacidad del pianista le conducirá a averiguar la verdadera identidad del Zorro, pero su sentido ético le impedirá revelar el descubrimiento. Un gesto que casi recuerda al de otro personaje típicamente fordiano, el periodista que entrevistaba al senador Ransom Stoddard en *El hombre que mató a Liberty Valance* (*The Man Who Shot Liberty Valance*, John Ford, 1962).

argumental tratado con cierta frecuencia en el *western* norteamericano y, con el paso del tiempo, exacerbado e hipertrofiado hasta lo impensable, se iba a convertir en el pilar fundamental del ulterior *spaghetti-western*. Empero, más que el asunto de la venganza en sí, me gustaría resaltar la óptica desde la que se contempla: en el film se puede apreciar una cierta mirada distanciadora, una toma de posición en la narración que evita la identificación excesiva del espectador con el vengador (incluso cuando éste se halla moralmente justificado), casi alertándole del peligro de dejarse llevar por los instintos revanchistas. Evidentemente, es imposible la identificación con el vengativo Bill, pues el sujeto da tales muestras de psicopatía que queda a un paso de los futuros villanos interpretados por Gian Maria Volontè en los films de Leone. Que la propia narración imponga una distancia entre el espectador y el 'malo' de la historia no supone nada fuera de lo común. Sin embargo, también parece sancionarse la actitud del héroe, o al menos eso se desprende de la advertencia de María a José, después de que éste haya expresado su intención de vengar al leal Raimundo: "*No les puedes perdonar que se hayan atrevido a quitarte un amigo. No es lo que le han hecho a Raimundo lo que te importa, es lo que te han hecho a ti. Si quieres hacer algo por Raimundo reza por él, levántale un mausoleo de mármol y bronce coronado por una estatua suya, todo lo demás que hagas lo harás por orgullo, por vanidad, por ti*". También la suerte final del personaje de Dan podría interpretarse casi de forma admonitoria: el pistolero, que posee un cierto fondo moral, en último término acabará oponiéndose a su hermano, pero, desgraciadamente, demasiado tarde: éste le acribillará. El personaje, por tanto, podría haber aspirado a la redención, pero su excesiva saña vengadora acaba por conducirle a un destino trágico.

Me parece adecuado subrayar esta perspectiva porque, de una forma u otra, insinuada o explícita, va a aparecer repetida en buena parte de los *westerns* que Marchent rodaría posteriormente. Ahora bien, no sé si se podría afirmar con total seguridad que *Cabalgando hacia la muerte* marca un hito en la carrera de Marchent en la medida que éste empieza a incorporar una temática personal a su obra. No conviene extraer conclusiones precipitadas. La visión humanista, casi cristiana, de condena a la venganza aparece, sin ir más lejos, en numerosos *westerns* norteamericanos de la época; no se puede considerar patrimonio exclusivo de Marchent y bien podría haber sido aportada por el propio

Mallorquí. Incluso la crítica de María podría considerarse un intento de evitar que la ofuscada actitud del héroe pudiera causar algún problema con la censura. Pero lo cierto es que en *Cabalgando hacia la muerte* también pueden apreciarse otros elementos temáticos ya vistos (aunque fuera de forma secundaria) en los primeros *westerns* de Marchent y que reaparecerán posteriormente en futuros trabajos. Uno de ellos se refiere a la representación de la mujer. En *La venganza del Zorro* ya aparecía una muchacha que colaboraba activamente con los tres esbirros de Clarence y hasta intentaba acabar con el propio héroe, para terminar, finalmente, despeñándose por un acantilado tras una larga persecución a caballo. También *Cabalgando hacia la muerte* presenta una jovencita de armas tomar, la amante de Dan, que acompaña a los forajidos y a la que no le tiembla el pulso a la hora de acabar con un compinche cuando éste amenazaba con confesar ante el Zorro. La chica, como su predecesora, sufrirá un destino funesto, abatida por Bill. Marchent parece apostar por la equivalencia funcional entre ambos géneros, mostrando una mujer fuerte, capaz de actuar como un hombre, aunque sea en el peor sentido de la expresión, sin gozar de ninguna contemplación por el hecho de pertenecer al 'sexo débil'⁷⁵. Así lo deja claro el mismo Bill después de haber acabado con la vida de la joven: "*Mató a uno de los nuestros. Así la señorita*⁷⁶ *se dará cuenta de que no me cuesta ningún trabajo matar a una mujer*". La lógica implacable de la venganza se aplica tanto a las víctimas masculinas como a las femeninas.

La violencia que impregna el film, excesiva para los estándares de la época, desde luego hubiera justificado algún tipo de roce con la institución censora. Hagamos un breve (y algo macabro) repaso de las atrocidades cometidas por Bill, el villano de la historia: asesinatos (incluidos el de su arrepentido hermano o el de la chica que amaba a éste), tortura (el infortunado Raimundo es atormentado con un tizón hasta su muerte), agresiones (los esbirros de Bill apalean a José de la Torre, a Fernando —el prometido de Irene, la hija del gobernador—, e incluso golpean al nieto de Raimundo, que no es más que

⁷⁵ Si bien el hecho de que la muchacha de *La venganza del Zorro* muera por culpa de un accidente parece una claro intento *deus ex machina* de evitar cargar su muerte sobre la conciencia del héroe.

⁷⁶ Con el término 'señorita' Bill no se refiere a la propia víctima, sino a Irene, la secuestrada hija del gobernador, que ha contemplado aterrada la escena.

un niño), etc. Esta profusión de brutalidades no pasaría inadvertida a la junta de clasificación censora y, aunque no supuso una traba para el estreno comercial de la película, sí llegaría a despertar la inquietud en alguno de sus miembros. Citemos, por ejemplo, el informe del padre Manuel Villares: “*Por las escenas de crueldad como la muerte de la muchacha y la del hermano y otras sólo puede autorizarse para mayores de 18 años*”. Juan Miguel Lamet compartía la opinión del padre Villares, exigiendo la calificación para ‘mayores de 18’ por “*las siguientes razones: 1)Violencia detallada. 2)Sadismo. 3)Justificación de la venganza*”⁷⁷. En cualquier caso, pese a tales voces alarmistas, la clasificación quedaría reducida a mayores de 14 años.

A la hora de considerar el film desde un punto de vista estético y técnico, sí que podemos afirmar, ya sin ningún tipo de prevención, que la huella personal de Marchent es evidente. El realizador mantiene el estilo visual que ya caracterizara su film previo, *La venganza del Zorro*. Recordemos sus rasgos fundamentales: adscripción al modelo clásico del *western* —como puede leerse en un anónimo informe de la junta de clasificación acerca de *Cabalgando hacia la muerte*: “*cine mimético, pero bien copiado*”—, evitación de toda ostentación estética que carezca de función dentro de la narración, tendencia a los planos largos, prolongados artificialmente mediante una elaborada puesta en escena (donde abundan ‘trucos visuales’ como ventanas, espejos...) y escuetos movimientos de cámara... El estilo de Marchent había alcanzado ya un más que notable grado de personalidad.

Me gustaría describir una secuencia particular de *Cabalgando hacia la muerte*, cuya brillante puesta en escena merece, en mi opinión, destacarla como la más sobresaliente del film. La escena narra el asalto al banco de la localidad por parte de Bill y su banda de forajidos; en plano medio lateral aparecen en la pantalla el criminal (a la izquierda) y el asustado cajero (a la derecha, entre éste y el asaltante se interpone un mostrador); también a la derecha del encuadre se aprecia una ventana. El pobre hombre confiesa que no puede

⁷⁷ Sorprende el tercer argumento de Lamet, pues la única venganza que puede quedar justificada es la del propio Zorro, que desde luego tiene poco de inmoral, vistas las atrocidades cometidas por Bill... ¡y aun así el sentimiento negativo es claramente criticado por María, la pareja del justiciero!

abrir la caja de caudales de la oficina, pues sólo el director del banco posee la llave. Bill da media vuelta y sale de cuadro por el margen izquierdo. El plano se mantiene tal cual, pese a la ausencia de villano, durante unos segundos. Luego, ocupando la posición que ha abandonado Bill, aparece uno de sus compinches, que amenaza al cajero (que no se ha movido en todo ese tiempo) con un cuchillo. Entonces la cámara inicia un movimiento hacia la derecha... que coincide con la reaparición en cuadro de Bill, visto a través de la ventana avanzando por la calle. El desplazamiento acompaña al movimiento del personaje; éste vuelve a salir del encuadre (del encuadre de la ventana), pero la cámara no se detiene y sigue avanzando hacia la derecha, hasta que, tras una leve panorámica, acaba mostrando en cuadro un retrato colgado en una de las paredes del banco. El siguiente plano nos muestra el mismo rostro que ocupaba la estampa... pero ahora en carne y hueso. En plano medio, aparece el individuo representado en el cuadro, acompañado poco amigablemente por Bill y otro de sus hombres... Evidentemente, se trata del director del banco. La escena es una buena muestra del grado de desarrollo que ya había alcanzado el virtuosismo técnico de Marchent. Por un lado, refleja su ya comentada querencia por la prolongación de la vida de los planos. Aquí consigue tal efecto, en primer lugar, manteniendo el encuadre tras la salida de campo de Bill, mediante la introducción de otro pistolero que ocupa el espacio que la ausencia de su jefe había dejado vacío. Después, evita cortar el plano para enseñar la salida de Bill asomando a éste a través de una ventana. Y, de paso, aprovecha el movimiento de éste para justificar el desplazamiento de la cámara, desplazamiento que alarga hasta que el retrato de la pared entra en cuadro. Por otro lado, toda esta complicación en la puesta en escena no es gratuita, no obedece a un mero afán manierista por la complejidad visual. Todo se halla subordinado a la propia narración: tras una breve elipsis y sin solución de continuidad, Marchent nos presenta al mismo personaje que aparecía en el retrato escoltado por los forajidos. No hace falta una palabra, el espectador ha comprendido que se trata del director del banco. He aquí el arte de una narración puramente visual.

Marchent aplica su gusto por la dilatación del plano también en las escenas de acción, rehuyendo el socorrido recurso del *plano / contraplano* y, por tanto, dependiendo completamente de la puesta en escena y del ensayo previo. En este ámbito conviene citar la escena que supone el enfrentamiento final entre Bill y el Zorro, narrada en una única toma:

Bill prende fuego a la cabaña donde se ocultaba el justiciero; el encuadre nos muestra al villano a la izquierda, en plano medio, mientras que a la derecha aparece la casita, pasto de las llamas y, saliendo de ella, al Zorro, que escapa rodando por el suelo. Bill se desplaza levemente a la derecha y dispara a su oponente con un rifle, se aprecian sus impactos sobre el suelo. La cámara sigue el movimiento del Zorro que se incorpora y dispara (el enmascarado queda ahora en el extremo izquierdo del encuadre, de frente y en profundidad de campo; su rival, en la parte derecha, de espaldas y en primer término). Los disparos del héroe dan en el blanco. A pesar de que Bill aparece de espaldas, se aprecia como suelta el rifle y se lleva las manos al vientre. Avanza con dificultad hasta ocupar el centro del encuadre. El Zorro vuelve a disparar para rematarlo. Bill cae rodando hacia la izquierda en plena agonía. Todo el plano mereció el elogio de los colaboradores de *Positivo* en su entrevista a Marchent⁷⁸. El realizador iniciaba así un recorrido personal que, en el futuro, le iba a llevar contracorriente en un subgénero dominado por la fragmentación y el montaje impuestos por el estilo Leone.

Cabalgando hacia la muerte igualó en clasificación a su predecesora, obteniendo una meritoria *primera B*⁷⁹. En el mercado internacional, constituyó un éxito que abrió la

⁷⁸ Reproduzco a continuación el comentario literal, pese a que se trata más bien de una mera descripción de la escena: “*Hay una cosa que, también, como usted acaba de decir, no es la primera vez que se hace, pero que, desde luego, usted lo ha hecho de un modo perfecto. Se trata, en la parte técnica... Bueno, realmente no se puede decir que sea exactamente parte técnica, asunto de cámara y luces. Nos referimos a esas escenas de acción tomadas sin fraccionar, o sea, en que toda la acción está dada en el mismo plano. Un buen ejemplo se halla también, en «Cabalgando hacia la muerte». Es el momento en que el «Zorro», después de dar el salto aquel y caer dentro de la cabaña, se dispone a salir. Fuera está Robert Hundar, esperándole, con un rifle de repetición. Entonces el «Zorro» da un salto, se echa sobre la puerta, la tira y cae fuera en el suelo, por el que se desliza rodando. Entonces tenemos otro plano [en realidad es el mismo] en que, a la derecha, está Robert Hundar con el rifle, y el otro que cae rodando, porque hay una pendiente. Y todo en el mismo plano se ve cómo Robert Hundar está disparando, se observan, incluso, saltar las balas alrededor del «Zorro», y éste va rodando, rodando y cayendo, sin que cambie de plano ni una sola vez*”. *Positivo*, 2. 1965. Página 50.

⁷⁹ Menos fortuna tendría en su estreno comercial (en el Lope de Vega de Madrid, el 14 de junio de 1963) pues permanecería en cartel 8 días frente a los 14 que resistió *La venganza del Zorro* (de nuevo, los datos han sido tomados del anuario del Sindicato Nacional del Espectáculo).

puerta a una nueva colaboración entre Manzanos, Marchent y Grimaldi: la futura *Tres hombres buenos / I tre implacabili* (Joaquín Romero Marchent, 1963), que se analizará en la siguiente sección del presente trabajo. *Cabalgando hacia la muerte* evidencia ya el fin de un modelo, el que había marcado el inicio del cine del Oeste en nuestro país. Por ello, la película, tal y como indica el título del presente apartado, podría considerarse un paso adelante dentro de la historia del subgénero.

La imposible supervivencia del modelo: *El vengador de California*.

En plena década de los años cuarenta, tan siquiera imaginar la existencia de un género cinematográfico español inspirado en el *western* norteamericano resultaba completamente descabellado. A principios de los cincuenta, el cine del Oeste nacional había abandonado el espacio de lo imposible para adentrarse en el terreno de lo verosímil, merced al proyecto ya comentado de Ismael Palacio y Florián Rey. A mediados de dicha década, el modelo español era ya una realidad, gracias al díptico de Marchent sobre el Coyote. En los albores del siguiente decenio, el mismo realizador evidenciaba con un nuevo par de films, esta vez dedicados al Zorro —y muy especialmente con el segundo de ellos, *Cabalgando hacia la muerte*—, que se podía aspirar a más, esto es, a superar el modelo previo que el propio Marchent había contribuido a crear. Tan sólo unos años más tarde, el *western* español era una realidad tan asentada dentro de la cinematografía nacional que ya no necesitaba recurrir a pretextos culturales (ni a la obra de Mallorquí, ni a las raíces españolas de la historia norteamericana) para justificar su validez. Consiguientemente, el modelo de 'western nacional puro' tocaba a su fin. Teniendo en cuenta este panorama, resulta curioso que en 1963 (año en que, como tendremos ocasión de ver en la siguiente sección, ya proliferaba lo que podríamos llamar un *western* español 'de segunda generación') se llevara a cabo el rodaje de una coproducción hispano-italiana que recuperaba al mismísimo Coyote como protagonista. La curiosidad bordea a la sorpresa al comprobar que el film no sólo retoma al personaje de Mallorquí, sino que, además, acentúa el componente español respecto al díptico previo de Marchent.

El vengador de California / Il segno del Coyote (Mario Caiano, 1963) puede interpretarse como un último intento por parte del productor Eduardo Manzanos de rentabilizar en el celuloide el extraordinario éxito en los quioscos del personaje de Mallorquí. Copercines, la empresa de Manzanos, se ocupaba del 50% de la producción, mientras que la otra mitad corría a cargo de la compañía italiana P.E.A. de Alberto Grimaldi, quien, como se recordará, ya había colaborado con el productor español en el rodaje de *Cabalgando hacia la muerte*. En cuanto a los intérpretes, sobre el galán Fernando

Casanova recayó la responsabilidad de lucir el uniforme charro del Coyote⁸⁰, secundado por María Luz Galicia —esposa de Manzanos— en el papel de Leonor de Acevedo. También resulta reseñable la presencia, una vez más, de Fernando Sancho a cargo de un papel secundario, pero relativamente extenso.

Muy atrás en el tiempo (a un decenio de distancia, aproximadamente) quedaban los Coyotes de Marchent, así que, en aras de la viabilidad comercial del film, se imponía dirigirse a un público nuevo, no familiarizado con las adaptaciones previas. La película de Caiano no retoma las andanzas del justiciero allí donde las había abandonado Marchent, sino que apuesta por el retorno al origen. Dicho de otra manera, nos encontramos ante un film basado en las primeras novelas de Mallorquí, más concretamente en la novela *El Coyote* que, como se recordará, constituye la entrega inicial de la saga del enmascarado.

¿Consecuencias de este planteamiento? Las previsibles. Argumento calcado. Situaciones clónicas. Escenas ya vistas con otros actores. A ningún espectador familiarizado con los films previos de Marchent podría pillar por sorpresa la acción narrada en la cinta de Caiano. La película se inicia con la —ya casi convertida en clásica, a fuerza de repetición— escena del arriado de la bandera californiana, seguida por el inmediato izado de *Old Glory*. La acción de *El vengador de California* se abre con olor a fotocopia, y el desarrollo argumental se ajusta a tal expectativa. ¿Qué espectador de los Coyotes y los Zorros de Marchent podría extrañarse al descubrir la crueldad del nuevo gobierno de ocupación californiano, que pretende usurpar la herencia hispánica en su propio provecho? ¿Quién no esperaría ya la aparición del 'amigo americano', concienciado con el problema californiano? ¿Cómo disimular la sensación de *dejà vu* cuando somos testigos de un crimen perpetrado por un norteamericano y del subsiguiente juicio amañado que lo deja en libertad o cuando vemos cómo un honrado californiano resulta encarcelado y cómo el Coyote debe encargarse de salvar su vida? A primera vista, la única novedad que presenta el film,

⁸⁰ Por cierto, que el Coyote repite prácticamente la indumentaria lucida en los films de Marchent, combinando su uniforme clásico (con antifaz) y el 'look cuatrero' (pañuelo cubriendo la mitad inferior del rostro).

dejando aparte los actores, sería el color, pues con *El vengador de California* el Coyote abandonaba por fin el mundo de las imágenes en blanco y negro.

Ahora bien, si *El vengador de California* hace gala del repertorio de clichés que se habían ido fraguando a lo largo de películas anteriores, también el film de Caiano presenta alguna peculiaridad que merece la pena destacarse. El guión de la película, a diferencia de sus predecesoras, quedó exclusivamente en manos del propio Mallorquí, sin contar con el concurso de guionista intermediario alguno; como consecuencia, algunos de los rasgos más idiosincrásicos del escritor barcelonés (casi podríamos llamarlos 'rasgos autorales') van a incrementar su peso en la narración respecto a las películas previas. Por ejemplo, recordemos cómo nos asombrábamos ante la relativa escasez de referencias explícitas al tema de 'lo español' que podían encontrarse en las dos primeras adaptaciones de Marchent. Evidentemente, la atmósfera californiana reflejaba una clara ambientación hispana, pero el guión final de Jesús Franco⁸¹ dejó de lado las alusiones directas a la herencia española que abundaban en las primeras novelas de Mallorquí. En *El vengador de California*, tales referencias van a resultar abundantes a lo largo de toda la película.

Efectivamente, la reivindicación histórica del pasado español se cuela dentro de la narración hasta adquirir un primer plano. Sin ir más lejos, poco después de la (inevitable) ceremonia del arriado de la bandera californiana que abre la película, asistimos al siguiente diálogo entre el máximo representante de la nueva autoridad anglosajona, el gobernador Parker, y uno de sus ayudantes:

GOBERNADOR: *El gobierno se portó muy mal con los franciscanos. Pero también los californianos se han portado muy mal con los misioneros. No hubo hacendado californiano que no se apoderase de algunas tierras pertenecientes a las misiones. Un robo en toda la regla. Por eso nuestro gobierno ha*

⁸¹ No hay evidencia de que tal ausencia fuera intencional, aunque desde luego no parece Jesús Franco un personaje muy dado a identificarse con el contenido patriótico que subyace en las primeras novelas de *El Coyote*.

decidido comenzar una revisión de todos los títulos de propiedad de esas tierras. Perderán setecientas hectáreas.

AYUDANTE: *¿Va a devolver sus propiedades a los californianos?*

GOBERNADOR: *Me encantaría hacerlo. Pero me temo que tampoco los franciscanos puedan presentar esos títulos de propiedad. El antiguo gobernador, con muy buen acierto, los mandó destruir.*

AYUDANTE: *Pero en los archivos españoles tienen que estar los originales...*

GOBERNADOR: *¡Qué importa! España está muy lejos.*

AYUDANTE: *¿Y qué haremos de las tierras confiscadas?*

GOBERNADOR: *No faltará quien esté dispuesto a comprarlas a buen precio.*

El diálogo expone con claridad dos de las ‘marcas de fábrica’ de Mallorquí: la reivindicación de la labor civilizadora de los españoles que llegaron a la futura California mucho antes que los anglosajones y la denuncia de la rapiña institucional sufrida tras la ocupación norteamericana. El tema de los títulos de propiedad de la tierra, como se apreciará, constituye una vez más el detonante de la acción, como en la práctica totalidad de *westerns* del modelo ‘nacional puro’. Pero si hay una frase que merece ser destacada dentro del diálogo anterior es la referencia directa a España que Mallorquí pone en labios del irónico gobernador. “*España está muy lejos...*” viene a significar lo mismo que “*la Justicia está muy lejos*”... de lo que se desprende que el expolio que pretende perpetrar el gobernador Parker podría interpretarse como un crimen contra la propia España. El reino de

España, así pues, aparece como garante de los derechos civiles de los californianos y la ocupación norteamericana, por ende, se perfila como una amenaza totalitaria.

Pero no hace falta seguir razonando a partir del diálogo anterior para justificar la equivalencia californiano-española. Hay, a lo largo de la película, escenas mucho más explícitas. Tras el asesinato de Rocío (una joven bailarina californiana) a manos de un rudo *cow-boy* norteamericano, en el inmediato juicio (por supuesto, una mera farsa que permite al vaquero eludir el peso de la ley) se produce el siguiente diálogo entre el juez Clemens⁸² y uno de los testigos hispanos:

JUEZ CLEMENS: A juzgar por su vestido era española, ¿no es cierto?

TESTIGO: No señor, era de Los Angeles. Pero bailaba muy bien las danzas españolas.

JUEZ CLEMENS: ¿Por qué?

TESTIGO: Porque hasta hace cuarenta años esto era España, luego Méjico y más tarde California.

JUEZ CLEMENS: Tres errores que ya han sido corregidos.

España puede estar muy lejos, en opinión del gobernador Parker, pero el espíritu de los californianos se halla muy próximo al de su antigua patria europea; “*fuimos españoles hasta que España hubo de marchar de California*”, se lamentará más adelante don César de Echagüe padre en otra escena de la película. Los californianos no pierden ocasión de hacer gala de su acervo cultural español; por ejemplo, el Coyote ‘saluda’ al nuevo gobernador

⁸² El juez Clemens está claramente inspirado en el juez Salters, personaje de *La vuelta del Coyote*, segunda novela de la serie. Mallorquí parece demostrar una fina ironía al bautizar al corrupto personaje como Clemens, pues la pronunciación del apellido del juez resulta muy próxima a ‘clemence’, ‘clemencia’; cualidad que, huelga decirlo, brilla por su ausencia en el comportamiento del magistrado.

con un refrán típicamente español: “*Nosotros decimos que es mejor lo malo conocido que lo bueno por conocer*”⁸³. En definitiva, la ecuación *californiano* = *español* queda asumida de forma manifiesta a lo largo de toda la narración. Incluso el diálogo que clausura el film —y que, de paso, remata la subtrama amorosa entre César de Echagüe y Leonor de Acevedo⁸⁴— presenta una nueva referencia a lo español. Leonor se muestra sorprendida ante el encantador gorjeo de un pajarillo, que toma por una alondra:

CÉSAR: *No es el canto de una alondra, es el de un ruiseñor.*

LEONOR: *En América no hay ruiseñores.*

CÉSAR: *He mandado traer desde España uno para ti.*

Además de esta mayor atención a la ‘cuestión española’, la presencia mallorquiniana en el libreto también se traduce en un aumento de la fidelidad argumental, en comparación con las adaptaciones previas, a la fuente literaria, en concreto, a las primeras novelas de la serie: *El Coyote* y *La vuelta del Coyote*. Citemos, por ejemplo, la convalecencia en el rancho de los Echagüe del personaje ‘norteamericano honrado’ (Greene en la novela, Gray en el film), quien previamente ha resultado herido a consecuencia de un maquiavélico plan del gobernador, y los sucesivos avatares que la situación implica (una sucesión de intentos de asesinato frustrados); o la aparición, en la conclusión del film, de un

⁸³ Desgraciadamente, el guión de *El vengador de California* no es excesivamente escrupuloso a la hora de poner en boca de los personajes frases congruentes con su herencia cultural. Así pues sorprende escuchar en boca del gobernador Parker esta curiosa recomendación a un compinche: “*no confunda los molinos con gignates*”. Desde luego, la referencia quijotesca no resulta muy coherente con el origen anglosajón del personaje y más bien podría considerarse como un desliz léxico del propio Mallorquí.

⁸⁴ Trama amorosa que, evidentemente, es idéntica a la que se desarrollaba en los films previos; a saber: Leonor rechaza a César por su cobardía, hasta que éste le revela que en realidad es su elegante rostro el que se oculta tras la máscara del Coyote.

falso Coyote como treta para capturar al auténtico, al igual que ocurría en el desenlace de la novela *El Coyote*.

Otra de las peculiaridades de *El vengador de California* es una clara vocación por evitar posibles fricciones con la censura. Sólo este propósito podría dar cuenta de una significativa permuta de roles: el papel de político ‘concienciado’ y de militar ‘corrupto’ se han intercambiado respecto a las películas anteriores, de tal guisa que ahora es el militar quien se muestra ‘concienciado’ con el problema californiano, mientras que el político, el gobernador, es notoriamente ‘corrupto’. Si hasta ahora el extremo positivo del espectro moral se identificaba siempre con el poder civil y el término opuesto (o sea, la iniquidad más absoluta) recaía sobre el estamento militar, esta nueva versión de las andanzas del Coyote se caracteriza, precisamente, por lo contrario. No es de extrañar que, tras producir cuatro films basados más o menos oficialmente en la obra de Mallorquí —amén de un puñado de proyectos truncados— Manzanos conociera bien los criterios de la censura y pretendiera evitar una visión poco complaciente del ejército⁸⁵. El villano de la historia no es otro que el odioso gobernador Parker, máxima autoridad civil de la región. Por el contrario, en el otro lado de la balanza aparece el capitán Gray de la caballería de la Unión, asumiendo la responsabilidad de recordar al público que no todos los norteamericanos tienen que ser, necesariamente, anti-californianos. La brecha moral que separa a los dos personajes queda patente ya desde el inicio del film, cuando ambos asisten a la ceremonia del arriado de la bandera.

PARKER: Se ha quedado muy poca gente para honrar nuestra bandera. Los demás se han marchado sin ningún miramiento.

GRAY: Es muy pronto para que nos perdonen su desgracia, señor gobernador.

⁸⁵ Recordemos las palabras que el censor Fermín del Amo escribía a propósito del primer proyecto de adaptación al cine del Coyote por parte de Florián Rey: “exhibir un film en el que los políticos son humanitarios y, en cambio, los militares resultan unos criminales, aunque ya se dice que no tiene Clarke la

PARKER: *Le veo muy comprensivo, capitán.*

GRAY: *Hace treinta años que los ingleses ocuparon la capital de los Estados Unidos. Mi padre estaba allí y se negó a saludar la bandera británica. Para castigarle, los ingleses incendiaron nuestra casa. Siempre me he sentido muy orgulloso de la actitud de mi padre.*

PARKER: *No querrá comparar a nuestros compatriotas con esta gentuza.*

GRAY: *Esta gentuza, excelencia, había fundado universidades en América cuando los ingleses no habían pisado aún tierra norteamericana.*

PARKER: *Me imagino que para usted habrá sido muy penoso ver arriar la bandera californiana. Estoy seguro que su simpatía hacia los californianos nos será muy útil para limar cualquier aspereza entre nosotros y ellos.*

El capitán Gray representa una nueva encarnación (militarizada, pero escasamente disimulada) del viejo Edmonds Greene que ya aparecía los films de los años cincuenta y, análogamente, exigua es la distancia que separa los métodos del gobernador Parker de los del maligno coronel Clarke⁸⁶ de *La justicia del Coyote*. Y, al igual que sus predecesoras, la película procura atenuar las implicaciones antiamericanas del argumento dejando claro que el villano no representa en modo alguno a la nación estadounidense. El juez Clemens, secuaz del gobernador Parker, confiesa las fechorías de éste antes de morir. Un coronel del ejército de la Unión, al final del film, declarará ilícita la autoridad de Parker, que

autorización de su gobierno al enterarse de su conducta, posiblemente no sea conveniente y además podría crearnos dificultades innecesarias”.

⁸⁶ Por cierto, ambos personajes compartirán el mismo final, pues al igual que sucedía en la película de Marchent, el infame Parker morirá en un duelo de esgrima atravesado por el acero de César de Echagüe.

previamente había recibido su merecido a manos del Coyote. Así pues, una vez más, las acciones del justiciero enmascarado reciben el beneplácito de Washington.

Dejando aparte las consideraciones temáticas, poco puede decirse acerca de los méritos estéticos de *El vengador de California*. La dirección del italiano Mario Caiano se caracteriza por una eficaz corrección narrativa, exenta de la exuberancia visual 'pseudo-vanguardista' del díptico de Marchent, pero en la que cabe destacar su buena mano en las secuencias de acción así como en algunas escenas de cierta elaboración estética y técnica. Citemos dos ejemplos. El primero se refiere a la primera aparición del Coyote. El justiciero se adentra en el *saloon* y se encara al vaquero responsable de la muerte de la joven Rocío (que acaba de librarse de toda pena tras el amañando juicio de Clemens). Mientras el enmascarado californiano y el rufián dialogan —situados frente a frente a lo largo de la barra del bar, en una puesta en escena típicamente *western*—, otro norteamericano pretende acabar a traición con la vida del justiciero. Un plano medio nos muestra al desleal personaje lateralmente, sentado en una de las mesas del local y contemplando el espectáculo. Su mano derecha se desliza bajo la mesa, lentamente, sin prisa. Acompañando al movimiento de su brazo, la cámara gira en una leve panorámica, de tal forma que ahora el traidor queda de espaldas y en primer término; mientras, por la derecha, han entrado en cuadro (en último término y en profundidad de campo) las figuras del Coyote y del vaquero, que continúan plantados frente a frente. En ese momento el rufián que permanece sentado desenfunda, pero el Coyote se vuelve con velocidad de relámpago y dispara primero, abatiendo al tramposo rival. El plano combina una calculada puesta de escena con un discreto pero muy adecuado movimiento de cámara; el resultado, por fuerza, salta a la vista en un film donde la eficacia narrativa prima sobre cualquier veleidad visual. En otro plano destacable, si bien menos elaborado, Caiano juega con la realidad mostrada en el encuadre y el fuera de campo, mostrando la información visual de la escena en dos tiempos. Un plano medio nos muestra al gobernador Parker tomando asiento tras la elegante mesa de su despacho. Sobre la misma halla un inesperado manuscrito, que provoca de inmediato el sobrecogimiento del personaje. En ese momento, se escucha una voz fuera de campo que le increpa irónicamente: “¿no entiende mi letra, señor?”. La cámara retrocede hasta que entra en

cuadro, por el lado derecho, la figura del Coyote. La planificación de la escena da a la entrada del justiciero un cierto toque fantasmagórico. Simple, pero efectiva.

Sin embargo, los méritos cinematográficos de *El vengador de California* no fueron suficientes para proporcionar al film de Caiano una buena clasificación por parte de la Dirección General de Cinematografía. La película quedó relegada a una categoría más que discreta, *segunda B*, y el informe de un miembro de la junta de clasificación, Manuel Andrés Zabala, resulta bastante esclarecedor: “*Guión: convencional, siguiendo el modelo de otros anteriores sin otra originalidad y sin apreciable interés. La dirección experta en cabalgadas y sin relieve en todo lo demás. En resumen: una película más del género realizadas con vistas a la taquilla y sin otra ambición de ninguna clase*”⁸⁷. En definitiva, otra película infantil, de aventuras y de escaso interés. La clasificación no auguraba precisamente unos buenos resultados comerciales y, para colmo de males, el film retrasó su estreno nada menos que hasta el año 1966⁸⁸, una época en la que Sergio Leone comenzaba a imponer unas maneras hasta entonces impensables en el cine del Oeste europeo; una época en la que ya, definitivamente, un modelo de ‘western nacional puro’ se hallaba fuera de contexto.

⁸⁷ Informe redactado por Manuel Andrés Zabala en la reunión de la Junta de Clasificación celebrada el 19 de noviembre de 1963.

⁸⁸ El film se estrenó en Madrid el 24 de enero de 1966 en los cines España y Olimpia, permaneciendo una semana escasa en cartel (datos procedentes del anuario editado por el Sindicato Nacional del Espectáculo).

Capítulo 3. Tercera génesis: Llega la caballería. La aportación anglosajona y el *western* español de imitación. *Tierra brutal*.

Hasta ahora hemos venido describiendo una ‘prehistoria’ del *western* español —que englobaría una nutrida tradición literaria y algunas aproximaciones cinematográficas silentes y paródicas— y una segunda génesis que cristalizaría en el modelo de ‘*western* nacional puro’, definido por unas indiscutibles señas culturales nacionales y que, tras una existencia fugaz, desaparecería dejando tras de sí un conjunto más bien escaso de películas. Común denominador de estos films sería la presencia recurrente de ciertos profesionales cinematográficos: Eduardo Manzanos (como productor), José Mallorquí (como guionista) y Joaquín Romero Marchent (como realizador). Sin embargo, aparte de esta ‘línea Manzanos’, surgiría en paralelo una corriente que apostaría por una mayor amplitud de miras y pretendería, ya desde sus inicios, hacerse con un pequeño pedazo del apetitoso pastel que representaba el mercado internacional del cine del Oeste. Se trataba de conseguir un producto que imitara a las cintas de Hollywood y del que se hallara virtualmente ausente cualquier huella de identidad nacional. Dada esta premisa, ¿puede extrañar que dicha tendencia se iniciara contando con la ayuda financiera de los auténticos inventores del género *western*, es decir, de la propia industria norteamericana?

Hay cierto precedente que relaciona la cinematografía anglosajona —siempre dentro del ámbito *western*— con el paisaje español. El 4 de marzo de 1958 se presentaba en la Dirección General de Cinematografía una solicitud de rodaje a cargo de Hugh Perceval, productor asociado de Apollo Films Ltd.-20th Century Fox. Se refería a un film británico del Oeste con toques de comedia, *The Sheriff of Fractured Jaw*, que en nuestro país se estrenaría más tarde con el título *La rubia y el sheriff*. La posterior aportación anglosajona a nuestro cine del Oeste hallaba así un precursor ilustre, pues aunque la película que nos ocupa no rebasaría la condición de obra menor dentro del género, contaba con la dirección de uno de los grandes maestros de la historia del *western*: el prestigioso realizador norteamericano Raoul Walsh.



La rubia y el sheriff (1958).

Fuente: *Nosferatu* nº 41-42. San Sebastián. Octubre 2002.

El guión de *La rubia y el sheriff* narraba las aventuras y desventuras de Tibbs, un fabricante de armas británico, que acababa recalando en la población de Fractured Jaw en medio del Oeste norteamericano. La confusión del europeo con un famoso pistolero daba lugar a todo tipo de aventuras. Como era de esperar, tal argumento no supondría ningún inconveniente para la censura española, si bien dos de los lectores se mostraban suspicaces en sus respectivos informes acerca del posible carácter ‘provocativo’ de algunas escenas presentes en el guión. Así, Francisco Orbis apuntaba: “*No ofrece problemas de censura, salvo los que pueden deducirse de la actuación de las coristas en el «Saloon» y de las efusiones amorosas de los protagonistas*”. De modo semejante, Antonio Garau Planas indicaba: “*No ofrece inconvenientes su realización aunque, pensando en que no es inverosímil que en día quieran esta película para todos los públicos, convendrá cuidar las relaciones de Tibbs con Kate que alguna vez, rara, se hacen muy expresivas*”¹.

¹ Además de los dos informes anteriores, existía un tercer comentario a cargo del lector José Luis García Velasco que también se manifestaba favorable al rodaje de la película: “*En materia censurable, no ofrece reparos que deban oponerse a su autorización*”. El censor, al contrario que sus compañeros, no aludía en ningún momento a las posibles escenas subidas de tono.

A pesar de estas puntualizaciones, la autorización de rodaje no se haría de rogar y llegaría el 25 de marzo de 1958. Las filmaciones darían comienzo el día 12 de mayo del mismo año y se extenderían a lo largo de cinco semanas, rodándose en diversas localidades españolas (en las provincias de Madrid, Toledo, Guadalajara y Zaragoza²). El equipo técnico sólo contaría con una presencia española: Gregorio Sacristán Hoyos, que desempeñaría el cargo de jefe de producción³.

* * * * *

Pero la auténtica responsabilidad del desembarco de la ‘caballería’ norteamericana en tierras españolas hay que atribuirla a uno de los productores más prolíficos y originales de nuestra cinematografía: José Gutiérrez Maesso⁴. Maesso, productor-creador casi al estilo *hollywoodiense* y la cuarta ‘gran M’ en la historia del *western* español (junto a Mallorquí, Manzanos y Marchent) financiaría, codo a codo con la mítica Metro-Goldwyn-Mayer, el primer *western* rodado en el paisaje almeriense: *Tierra brutal / The Savage Guns* (Michael Carreras, 1961). Filmado a inicios de la década de los sesenta —cronológicamente habría que situarla después de los dos Coyotes de Marchent y casi a la par que su primer Zorro— el film constituía una película del Oeste al uso, con un argumento digno de un film cien por cien norteamericano, que poco tenía ya que ver con el españolizado *Far West* de las obras de Mallorquí.

² Las localizaciones exactas del rodaje tuvieron lugar en las siguientes poblaciones: Torrelodones, Venta de la Rubia, Colmenar, Manzanares el Real, Dos Barrios, Molina de Aragón y Embid.

³ También se rodaría en nuestro país otra temprana producción británica que podría enclavarse, en un sentido harto amplio, dentro de la temática *western*. Se trata de la película *El demonio, la carne, el perdón* (*The Singer, Not The Song*, Roy Ward Baker, 1960). En realidad, era un melodrama situado en la época actual pero con una estética que lo aproximaba al cine del Oeste.

⁴ José Gutiérrez Maesso (Azuaya, Badajoz, 1920). Prolífico productor español. Participaría en diversas coproducciones, incluidos varios *westerns* —*El precio de un hombre / The Bounty Killer* (Eugenio Martín, 1966), *Django* (Sergio Corbucci, 1966), etc.—. También como productor intervendría en películas tan relevantes para la cinematografía española como *Esa pareja feliz* (Luis García Berlanga, Juan Antonio Bardem, 1951) o *Los tarantos* (Francisco Rovira Beleta, 1963). Maesso llegaría, asimismo, a trabajar como realizador, guionista e incluso como profesor de la Escuela Oficial de Cinematografía.

¿Podría considerarse, entonces, que sería el estreno de *Tierra brutal* y no el de *El Coyote* el que habría de marcar el ‘año cero’ del *western* europeo, el verdadero origen de este subgénero cinematográfico? Sin dejar de reconocer el carácter pionero de *Tierra brutal*, personalmente considero un tanto injusta esta reivindicación de la figura de Maesso como único padre del *western* nacional, teniendo en cuenta que el mismo productor reconoce, en un reciente libro-entrevista firmado por Jesús García de Dueñas, que fue Manzanos quien inspiró su ‘idea loca’ de rodar una película del Oeste —“*Eduardo me desató el deseo de producirlo*”⁵—. De lo que no cabe duda es que el productor español fue el descubridor del espacio por antonomasia del *western* europeo, el desierto almeriense. Maesso, en medio de un viaje turístico por Mojácar, quedó sobrecogido ante el paisaje que se extendía ante sus ojos y, sobre todo, ante la similitud del mismo con los escenarios típicos de las películas del *Far West*. El productor recordaría la excursión por territorio almeriense cuando, a principios de los sesenta, llegara a sus oídos la intención de Eduardo Manzanos de producir un par de películas basadas en la figura del Zorro. ¿Por qué no seguir el ejemplo del empresario madrileño y apuntarse a este tipo de cine? La infraestructura mínima de la producción quedaba cubierta: Maesso había dado, casi al azar, con un escenario inmejorable⁶ para el rodaje; por otro lado, incluso había establecido contacto con un antiguo militar afincado en la zona que ahora se dedicaba al adiestramiento

⁵ Jesús García de Dueñas. *José G. Maesso, el número 1*. Colección Cine nº 6. Diputación de Badajoz. Badajoz. 2003. Página 342.

⁶ ‘Inmejorable’, quizá, debería ir entrecomillado. La Almería de principios de los sesenta poco tenía que ver con el ‘pequeño Hollywood’ que surgiría en la región tan sólo unos años más tarde. Cuando Maesso abordó el rodaje de *Tierra brutal*, la región padecía una carencia total de las más mínimas infraestructuras. En el mencionado libro-entrevista con García de Dueñas, el productor español recuerda cómo, ante la precariedad del único hotel de la zona, hubieron de alquilar un chalet privado para que sirviera como residencia al equipo anglosajón. También resultan significativas a este respecto las palabras que Jimmy Sangster, guionista y productor del film, dedica al rodaje del mismo en su autobiografía: “*There weren’t any hotels in Almeria in those days, at least none that anybody would want to stay in, so we rented a large house, fully staffed, and we shared, Michael, me, and the cast. Somewhere down the line we made friends with a couple of American servicemen from a nearby Air Force base who used to shop for us at their PX, bringing us all the stuff you couldn’t buy in Spain in those days*” (Jimmy Sangster, *Do You Want It Good or Tuesday? From Hammer Films to Hollywood! A Life in the Movies*. Midnight Marquee Press. Baltimore. Meryland. 1997. Página 79).

de caballos. Sólo quedaba reunir un equipo técnico y artístico adecuados y... ¿por qué conformarse con unos actores españoles y un realizador patrio cuando se podía aspirar a contar con el apoyo de alguna de las grandes productoras norteamericanas? Maesso, con una dilatada experiencia profesional, había logrado hacerse con unos buenos contactos profesionales en Londres, ciudad en la que había residido y que parecía idónea como primera escala en el camino hacia las *majors* norteamericanas.

Volvamos ahora nuestra vista hacia las Islas Británicas y, en particular, a otro curioso personaje de cierta relevancia dentro de la historia del cine de género. Se trata del realizador y productor Michael Carreras (1927-1994), hijo de James Carreras (posteriormente, sir James Carreras, 1909-1990), empresario que, a principios de los sesenta, constituía la cabeza titular de la mítica compañía Hammer Films. A pesar de que Michael Carreras había venido asumiendo labores de producción dentro de la compañía familiar, no se puede decir que se hallara demasiado satisfecho con su condición de heredero de este ‘imperio del horror’. El más joven de los Carreras nunca sintió una especial predilección por el género de terror gótico que, a su pesar, se había convertido ya en la marca de fábrica de la casa británica. Si añadimos a estas discrepancias artísticas las ansias por desvincularse de la actividad paterna para forjar una carrera propia—deseo, en buena medida, debido al creciente deterioro de la relación entre los Carreras (más evidente, si cabe, tras el relativo fracaso de algunas de las películas producidas por Michael para la Hammer)—, podremos empezar a comprender las razones que llevarían al productor a iniciar una andadura en solitario.

Ante la imposibilidad de actuar con una cierta independencia dentro de la propia Hammer, al joven productor no le quedaba más salida que fundar su propia compañía productora: “*it soon became clear that his ambitions to diversify would never be sanctioned by his father. Michael Carreras formed Capricorn Productions in December 1960, soon inviting Hammer writer/producer Jimmy Sangster to join him and his wife Josephine on the board of directors*”⁷. Desde esta compañía, la Capricorn, Carreras pretendía potenciar proyectos comerciales, claramente situados dentro de las coordenadas del cine de género,

⁷ Marcus Hearn, Alan Barnes. *The Hammer Story*. Titan Books. Londres. 1997. Página 14.

pero que se desvincularan de ese horror gótico que tan buenos resultados estaba proporcionando a la compañía familiar⁸.

El destino acabaría uniendo las trayectorias de Maesso y Carreras. El español había trabado una cierta amistad con el productor y realizador británico, así que éste constituía una de las visitas obligadas en la capital británica a la hora de buscar apoyo económico... especialmente teniendo en cuenta el nexo que unía a Carreras con la Hammer, cuya pujanza comercial hacía abrigar la esperanza de acceder a las grandes compañías internacionales. Dicho y hecho, el productor español consiguió involucrar a Carreras en su aún casi inexistente proyecto y este último, a su vez, puso en contacto a Maesso con la representación londinense de la mismísima Metro-Goldwyn-Mayer, una de las mayores productoras de Hollywood que, a la sazón, se hacía cargo de la distribución de las películas de la Hammer en territorio americano. El tándem Carreras-Maesso iniciaría así las negociaciones con una *major* en principio remisa a la idea de rodar un *western* en el desconocido paisaje español, pero que finalmente superaría sus prejuicios gracias a una razón de peso: el bajo presupuesto (unos escasos 250.000 dólares). Nacía así *Tierra brutal*; los dos productores recibirían luz verde para el rodaje, si bien se deberían considerar ciertas imposiciones por parte de la Metro. En palabras de Maesso:

“La Compañía Americana nos advirtió que la ambientación histórica de las distintas épocas era una inevitable exigencia de fidelidad cultural que las grandes compañías de distribución respetaban estrictamente con advertencia de rechazar el film si estos requisitos no se cumplían. Nosotros no estábamos en condiciones de cumplir estos requisitos: habríamos acumulado errores inevitablemente. Ofrecí una

⁸ No fue muy afortunada que digamos la andadura comercial de la Capricorn. Aparte de *Tierra brutal*, dicha firma sólo produciría otra película, también dirigida por el propio Carreras, la comedia musical *What a Crazy World* (1963). El productor, que venía desligándose de su actividad en la Hammer desde inicios de los sesenta, había presentado la dimisión definitiva ante su padre en 1963 para centrar sus esfuerzos en su propia compañía. Pero poco duraría la ilusión. El fracaso económico de la misma obligaría al heredero de los Carreras a volver al redil paterno, retomando sus actividades en la *house of horror* al año siguiente.

*idea que salvó la situación. Debíamos hacer un western fronterizo con Méjico*⁹. *Como quiera que los propios americanos ya lo habían hecho, la Metro aceptó [...] y Canet*¹⁰ *ambientó el film con talento y comprensión del problema*”¹¹.



Jimmy Sangster, Michael Carreras, Alfredo Fraile y José Gutiérrez Maesso durante el rodaje de *Tierra brutal* (1961)

Fuente: Jesús García de Dueñas. *José G. Maesso, el número 1*. Diputación de Badajoz. 2003.

Capítulo aparte merece la selección de actores. La productora Hammer —antes de generar su propio *star-system* terrorífico encabezado por los astros Peter Cushing y Christopher Lee— se había caracterizado a lo largo de los primeros cincuenta por una peculiar política de contratación de intérpretes norteamericanos. Se trataba de conseguir, con una inversión más bien escasa, estrellas que nunca habían brillado demasiado en Hollywood o que, con el paso del tiempo, habían perdido buena parte de su fulgor,

⁹ En realidad, la acción de la película se sitúa en el propio país mejicano, concretamente en el supuesto valle de Buenavista en Sonora.

¹⁰ Francisco Canet Cubel. Uno de los decoradores y directores artísticos fundamentales en la historia del cine español.

¹¹ Jesús García de Dueñas. *José G. Maesso, el número 1*. Colección Cine nº 6. Diputación de Badajoz. Badajoz. 2003. Páginas 345-346.

esperando que sus nombres aportaran un cierto lustre a los repartos de la productora (una práctica que, dicho sea de paso, que no se aleja mucho de la que caracterizaría al futuro *western* europeo...). Pues bien, gracias a sus años de trabajo en la empresa paterna, Carreras pudo reclutar sin dificultad a tres actores estadounidenses de cierta entidad que ya habían trabajado en el pasado para la Hammer: Richard Basehart, Don Taylor y, el neoyorquino Alex Nicol¹², quien pronto habría de convertirse en una de las fisonomías más características de esta primera fase del *western* español¹³. Asimismo, el productor británico involucraría en el proyecto a su amigo, el guionista Jimmy Sangster¹⁴ (quien participaba como socio de Carreras en la Capricorn y que también desempeñaría labores de producción en *Tierra brutal*). Según declaraciones de Maesso, sería Sangster (bajo el seudónimo de Edmund Morris) quien elaboraría el guión de la película, redactando velozmente sucesivos

¹² El trío de actores había colaborado en diversas producciones de la Hammer y mantenían una relación cordial con Michael Carreras, razones éstas que podrían explicar su participación en *Tierra brutal*. Richard Basehart había protagonizado la película *Visa to Canton* (Michael Carreras, 1960), Don Taylor había interpretado *Men of Sherwood Forest* (Val Guest, 1954) y Alex Nicol había participado en *Face the Music* (Terence Fisher, 1954), todas ellas producidas por el propio Michael Carreras. Nicol había aparecido asimismo en el film *The House across the Lake* (Ken Hughes, 1954), también bajo la divisa de la emblemática productora británica.

¹³ Alex Nicol (Ossining, Nueva York, 1916; Montecito, California, 2001). El actor había trabajado como doble del mismísimo Gary Cooper y había paseado su nombre por unas cuantas películas norteamericanas de calidad variable —una lista que incluye dos clásicos del género *western*, *El hombre de Laramie* (*The Man from Laramie*, Anthony Mann, 1955) y *La hora de las pistolas* (*Great Day in the Morning*, Jacques Tourneur, 1956)— antes de dar el salto al otro lado del Atlántico y protagonizar un nutrido grupo de películas del Oeste hispanas como *Brandy / Cavalca e uccidi* (José Luis Borau, 1963), *Los pistoleros de Casa Grande / Gunfighters of Casa Grande* (Roy Rowland, 1963) o *Relevo para un pistolero* (Ramón Torrado, 1964).

¹⁴ Sangster, a pesar de su juventud, había demostrado sobradamente su talento como escritor en buena parte de los films de horror gótico de Terence Fisher. Un profesional que, sin duda, se hallaba ducho en el arte de rematar libretos en tiempo récord tras sus años de trabajo en la Hammer, pues el estilo de producción de la *house of horror* no se había caracterizado precisamente por unos plazos demasiado holgados... No en vano, la autobiografía que el guionista escribiría a los finales de los años noventa llevaría por título una significativa pregunta: “¿Lo quieres bien hecho o para el martes?” (*Do You Want It Good or Tuesday? From Hammer Films to Hollywood! A Life in the Movies*. Midnight Marquee Press. Baltimore, Meryland. 1997).

tratamientos argumentales provisionales. Sin embargo, el guionista, productor y futuro director declararía en su autobiografía haber tomado como referencia un guión original de un autor norteamericano, encargándose únicamente de las distintas reescrituras del mismo:

*“There was already a script, written by an American, but Michael, who was going to direct, wanted some rewrites. Would I like to do them and, why not sign on as producer at the same time”*¹⁵.



Don Taylor en *Tierra brutal* (1961).

Fuente: *Nosferatu* nº 41-42. San Sebastián. Octubre 2002.

Sangster no aporta más datos acerca de este primer tratamiento argumental, pero Marcus Hearn y Alan Barnes, en su monografía acerca de la productora Hammer, citan

¹⁵ Jimmy Sangster, *Do You Want It Good or Tuesday? From Hammer Films to Hollywood! A Life in the Movies*. Midnight Marquee Press. Baltimore. Maryland. 1997. Página 78.

como base del futuro film un guión firmado por un tal Peter R. Newmann, que respondía al título inicial de *The San Siado Killings*¹⁶. Se diría que Carreras ya barajaba la posibilidad de filmar un *western* antes de establecer contacto con Maesso y que, más adelante, iría modificando las líneas fundamentales del proyecto.

Con los principales actores masculinos seleccionados y con el propio Michael Carreras asumiendo, por propia iniciativa, las labores de dirección, el resto del equipo técnico y artístico quedaba por cuenta española. Anecdótica fue la elección de la intérprete principal femenina. Estudiando diversas fotografías que mostraban lo más granado de las actrices españolas de la época, Carreras escogió, ante el pasmo de Maesso, nada menos que a Paquita Rico. La conocida estrella de la copla y cine folclórico nacional llamó la atención del realizador británico por su buena planta. Para José Gutiérrez Maesso, la designación de la actriz (claramente identificada con un tipo de cine en las antípodas de las películas del Oeste) suponía un lastre manifiesto para la explotación comercial de la cinta en España, por lo que trató de persuadir a su socio inglés: “*le dije que Paquita Rico tenía una personalidad muy definida, que para el público español era representante de un cine muy español, y que sería difícil aceptarla como mexicana*”¹⁷. La anécdota tiene una cierta trascendencia, pues el coproductor español atribuye a la presencia la actriz (ojo, que no a su interpretación, perfectamente ajustada) las causas del fracaso económico de la cinta en nuestro país: “*En España el público no se creyó que Paquita Rico fuese mexicana y les sabía a western raro*”¹⁸. Destaquemos, también, la presencia de uno de los actores españoles que más se prodigarían en las coproducciones internacionales: Fernando Rey.

En cualquier caso, jamás se pretendió disimular la condición española de la película (sobre todo teniendo en cuenta la aparición al final de la cinta de un texto sobreimpreso que indicaba al espectador las localizaciones de rodaje¹⁹). *Tierra brutal* no podía camuflarse

¹⁶ Marcus Hearn, Alan Barnes. *The Hammer Story*. Titan Books. Londres. 1997. Página 14.

¹⁷ Jesús García de Dueñas. *José G. Maesso, el número 1*. Colección Cine nº 6. Diputación de Badajoz. Badajoz. 2003. Página 363.

¹⁸ Ídem nota anterior.

¹⁹ El texto decía así: “*Los exteriores de esta película han sido rodados en Almería, Baños de Sierra, Alhamilla Turrillas y Águilas*”.

como un *western* más en las carteleras españolas; asimismo, la presencia norteamericana convertía al film en algo más que una película española. Dadas las circunstancias, la distribución se antojaba complicada, teniendo que pechar con este carácter casi esquizofrénico de la cinta²⁰. La correspondiente ficha de Cine-Asesor dedicada a la película, orientada a los distribuidores, alertaba acerca de una posible prevención por parte del público al conocer la nacionalidad de la misma:

“Las películas del género Oeste cuentan siempre con nutrida concurrencia de espectadores, aunque en este caso habrá muchos que se retraigan cuando vean los nombres españoles que hay en el reparto, como consecuencia de ser una coproducción realizada en nuestro país. En aquellos locales donde el público no presente reparos a las cintas producidas en España, puede hacerse publicidad «extra» del film, principalmente al trailer que ofrecerá un buen anticipo de la grata visualidad y movida acción que tiene la película”.

Las frases de promoción también giraban en el mismo sentido. Se trataba de utilizar en provecho propio la condición de rareza del film, de producto híbrido entre el cine *hollywodiense* y la cinematografía patria. En definitiva, se trataba de justificar la presencia española en la cinta, tratando de tranquilizar al potencial espectador asegurándole que el resultado final no desmerecía en calidad a las producciones estadounidenses: *“Americanos y españoles unidos para ofrecernos la grata sorpresa de un film del Oeste... ¡tan bueno como los de Hollywood!”*, *“Pólvora angustia y sangre en el ardiente paisaje español, para el más extraordinario y sorprendente de los «westerns»”*, *“El primer «western» realista filmado íntegramente en España. Sangre española en un «western» enardecedor, de avasadora [sic] acción, que marca una época en las pantallas”*²¹.

²⁰ Con fines que tenían bastante de publicitarios, el principio del rodaje se anunció en un *cocktail* celebrado en el hotel Palace de Madrid el día 18 de octubre de 1961. El fin de rodaje se festejó con una capea que incluía un espectáculo con los especialistas del film demostrando sus dotes como jinetes, así como con la aparición de la mismísima Paquita Rico a caballo.

²¹ Las frases publicitarias aparecen recogidas en la correspondiente ficha de Cine-Asesor.



Imagen promocional de *Tierra brutal* (1961).

Fuente: *Nosferatu* nº 41-42. San Sebastián. Octubre 2002.

La película no suscitó problemas con la censura y obtuvo una destacada clasificación (*primera B*) sin excesivas recriminaciones por parte de la junta²². *Tierra*

²² Quizá la opinión más desfavorable de entre los censores correspondió al padre Andrés Avelino Ortega, a quien no parecieron agradarle algunos detalles del film, como la indiferencia del personaje del alcalde de la población ante las fechorías del villano Ortega o la aparición de un destacamento de soldados que pretenden investigar al malvado terrateniente, pero a los que éste convence rápidamente prometiéndoles una donación al fondo benéfico de oficiales. El censor razonaba así en su informe: “*La autoridad queda malparada. El alcalde es cómplice de Ortega... Y el capitán enviado se vende también*”. El reverendo Manuel Villares se quejaba, tímidamente, de la excesiva violencia: “*La película tiene gran dureza y violencia y,*

brutal se estrenó en el madrileño Palacio de la Música el 29 de noviembre de 1962, perdurando dos semanas en cartel²³. La explotación comercial del film, en palabras de Maesso, simplemente “*salvó los muebles*”²⁴.

El guión de *Tierra brutal* parece inspirarse vagamente en uno de los clásicos indiscutibles del género, el film *Raíces profundas* (*Shane*, George Stevens, 1953). Al menos, repite el mismo esquema argumental: pistolero errante acogido por una familia pacífica, pero atormentada por un cacique local y su banda de pistoleros; situación que obligará al recién llegado a una toma de posición ética a favor de sus anfitriones. En este sentido, el *gun-man* Steve Fallon (Richard Basehart), protagonista de *Tierra brutal*, bien podría considerarse como un trasunto del personaje interpretado por Alan Ladd. Como *Shane*, Fallon arrastra su pasado turbio, sus *colts* y su amargura existencial hasta una pequeña población, donde es amparado, extenuado tras su viaje por el desierto, por la familia compuesta por el ranchero Mike Summers (Don Taylor), un ex-confederado pacifista que busca en territorio mejicano la paz que no pudo hallar en su patria, su esposa, Franchea (Paca Rico), cuyo carácter enérgico contrasta con la templanza de Summers, y la hermana de ésta, Juana (María Granada). La llegada de Fallon no se producirá, precisamente, en un momento sosegado, pues Summers, al igual que el resto de propietarios de la zona, se halla en pleno conflicto con Ortega (José Nieto), un terrateniente local que trata de hacerse con sus tierras, por la vía legal, o, llegado el caso, recurriendo a la violencia. Para ello, el poderoso Ortega cuenta con todo un pequeño ejército de pistoleros, encabezados por el cínico Danny Pose (Alex Nicol), que campa a sus anchas por el territorio. Puestos a hacer paralelismos entre los films de Carreras y Stevens, aunque sea

aunque se reprueba en diversos momentos a través de la cinta, puede competir con las más duras de este género. Pero como estas violencias son ya un tópico en el género, estimo que puede autorizarse”. El censor Manuel Andrés Zabala la consideraba un film “*mediocre. Cumple pero sin relieve*”, y sólo un anónimo ponente parece entusiasmado con el film de Carreras “*Excelente en su conjunto*” y con “*un reparto de auténtica categoría*”.

²³ Datos obtenidos de la entrada correspondiente al film en el anuario del Sindicato Nacional del Espectáculo.

²⁴ Jesús García de Dueñas. *José G. Maesso, el número 1*. Colección Cine nº 6. Diputación de Badajoz. Badajoz. 2003. Página 347.

casi a título de curiosidad, habría que comentar el vestuario que los dos pistoleros (el redimido Fallon y el cruel Pose) lucen en *Tierra brutal*: el primero viste de riguroso negro, mientras que el segundo prefiere un traje de colores claros, una elección de tonalidades que casi podría considerarse una inversión visual de las indumentarias que caracterizaban a los personajes interpretados por Alan Ladd y Jack Palance en *Raíces profundas*. ¿Guiño o casualidad?

Pero ahí acaban todas las posibles similitudes. *Tierra brutal* no alcanza, ni tan siquiera se aproxima, a la complejidad del argumento de *Raíces profundas*. Los elementos más interesantes de aquel film brillan por su ausencia: por ejemplo, la presencia del muchacho encargado de narrar la acción, o el ambiguo triángulo establecido entre el pistolero errante y la pareja que le acoge (en este caso, la presencia de un cuarto personaje —Juana, la hermana de Franchea, por la que el redimido Fallon comienza a sentirse atraído desde casi el principio de la película— evita cualquier insinuación de conflicto amoroso entre los protagonistas).

No obstante, no cabe duda de que *Tierra brutal* es una película de su tiempo, mucho más en relación con el cine del Oeste que se estaba rodando en los Estados Unidos que con el resto de *westerns* españoles de la época. Este hecho queda reflejado, por ejemplo, en una cierta profundidad psicológica a la hora de describir a los personajes principales. Sin embargo, tal profundidad tiene mucho de artificial, como señalaba una —escasamente complaciente— crítica sobre el film firmada por Pascual Cervera en las páginas de *Film Ideal*:

“El guión está mal construido y reducidos —anécdota y personajes— a puros esquemas, que no se mantienen por su propio pie, a pesar de que se les haya querido adornar con extraños complejos, tan de moda otra vez esta temporada”²⁵.

Estos “*extraños complejos*” afectan a los dos protagonistas de la historia, el pistolero Fallon y el pacifista Summers: ambos han quedado marcados por sendos traumas pasados que justifican su comportamiento a lo largo del film (hecho que, por añadidura,

²⁵ *Film Ideal* n° 109. Diciembre de 1962.

establece una cierta simetría o paralelismo entre los dos hombres). Summers ha llegado a asumir el pacifismo como filosofía vital después de comprobar en carne propia (en la guerra de secesión) la inutilidad de la violencia. En una escena de marcado carácter introspectivo, Summers, en primer plano, de perfil, con la mirada fija fuera de campo, confiesa su pasado casi al borde de la regresión. Durante el cruel conflicto civil que desgarró a los Estados Unidos, el ranchero tomó partido como oficial confederado, viéndose en la necesidad de acabar con la vida de muchos hombres en combate. Mientras Carreras mantiene en plano fijo el rostro del actor (y, de fondo, comienzan a sonar los compases de un himno sureño), éste continúa su macabra narración: cómo presenció masacre tras masacre, cómo tuvo que soportar la visión de cuerpos ardiendo, cómo el olor a la carne quemada se introducía en sus pulmones... Una experiencia que habría de marcar su futura actitud personal: *“En aquel instante me prometí que, si salía con vida de la guerra, nunca más usaría de la violencia contra mi prójimo. Lo he cumplido y lo seguiré cumpliendo”*. La escena no sólo revela el atormentado carácter del personaje; en contra de la intención del realizador, también pone en evidencia la precariedad de medios que hubo de padecer la película: cualquier *western* norteamericano de cierta envergadura nos hubiera ilustrado el discurso del personaje (narrado en voz en *off*) con imágenes del conflicto secesionista, explosiones, disparos, soldados cayendo... escenas todas ellas bastante costosas de rodar. Dicho de otro modo, se diría que la escena disimula a base de recursos sonoros y de actuación (la afectada voz del actor, la música extradiegética...) la ausencia de un *flashback* visual propiamente dicho, que era lo que la narración parecía exigir.

Si a Summers el absurdo de la violencia le condujo al pacifismo, se puede decir que Steve Fallon siguió la senda opuesta. En otra escena intimista (esta vez un paseo junto a Juana) desvela su pasado a su amada (y, por ende, al espectador). Hijo de un hombre que reprobaba la violencia y que jamás usó el revólver, el futuro pistolero hubo de presenciar el pavoroso asesinato de su padre. El joven acabaría tomándose cumplida venganza del homicida, sentenciando así su suerte y convirtiéndose en pistolero errante:

FALLON: Habían pasado tres años cuando encontré al hombre que asesinó a mi padre. Él lo había olvidado. Cuando le advertí lo que pensaba

hacer, se burló de mí y me dijo que me fuese a la escuela. Le di diez segundos para desenfundar. Quiso defenderse y...

JUANA: *Entonces está fuera de la ley.*

FALLON: *¡No! ¿Qué le hace pensar eso?*

JUANA: *Usted mató.*

FALLON: *Lo hice cara a cara. Se corrió la voz de que yo era muy rápido y vinieron a buscarme, desafiándome, sin razón alguna, tratando de adelantarme. Por eso busco la paz, en un sitio así, donde tal vez podría abandonar mi revólver para siempre.*

El diálogo reproducido en el párrafo anterior también deja patentes las diferencias que separan a Fallon de su compañero de oficio, el pistolero Danny Pose. Fallon, como muy bien puntualiza ante una escandalizada Juana, se mueve en el ámbito de la *alegalidad*, que no es el mismo que el de la *ilegalidad*. Y no es el mismo ámbito por el simple hecho de que en el Salvaje Oeste no hay ley propiamente dicha, pues aún no ha sido alcanzado por una civilización en expansión. En lugar de unas normas legislativas existe un código de honor, una ética entre pistoleros que permite usar la violencia siempre y cuando se garantice la igualdad de oportunidades con el rival, el *fair play*. Aceptando esta lógica, el personaje no se reconoce como asesino pues, como él mismo afirma “*mató cara a cara*”.

Por el contrario, el comportamiento de su rival, el pistolero Pose, se va a caracterizar por la violación sistemática de este ‘código deontológico’ de los fuera de la ley, o dicho en plata, por preferir salvar el pellejo antes de arriesgar su propia vida. Por ejemplo, en una secuencia de la película asistimos a su llegada, acompañado por tres matones de Ortega, al rancho de los Summers. Fallon interviene en el momento oportuno, desarmando a Pose y acabando con sus tres compañeros. El redimido pistolero le da la oportunidad de recoger su revólver y enfrentarse a él cara a cara, pero el sicario de Ortega prefiere tragarse

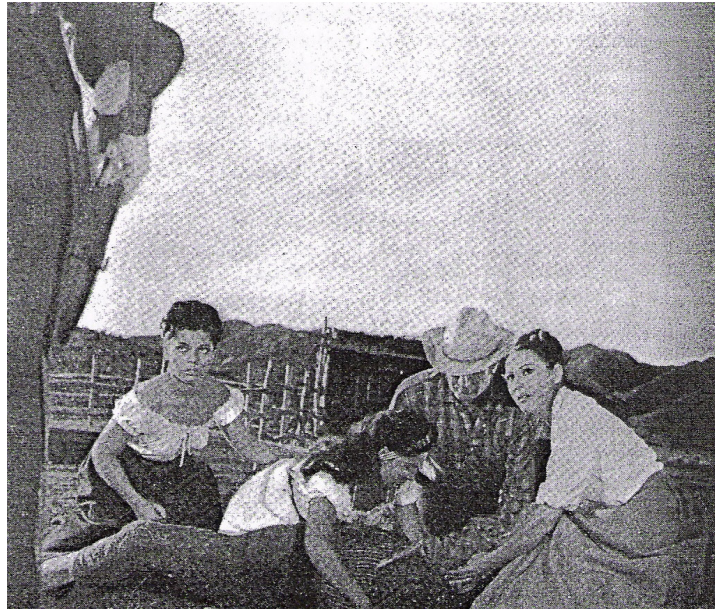
su propio orgullo y poner pies en polvorosa. Esta actitud de Pose —mitad cobarde, mitad pragmática— destaca ante todo en la batalla final que enfrenta a los asesinos de Ortega con los hombres del rancho de los Summers. Sabiendo de la presencia de Fallon apoyando al estanciero norteamericano, Pose dará por concluido su contrato con Ortega y dejará al hacendado mejicano en la estacada. Sólo cuando la batalla finalice el personaje reaparecerá, encontrando a un Ortega hundido que ha perdido a la mayoría de sus hombres y que se halla cuestionado por el resto. Convencido de la muerte de Fallon (que, en realidad, sólo ha resultado herido en el tiroteo), Pose da rienda suelta a su propia ambición y asesina a traición a su antiguo patrón, proclamándose amo y señor de la región. Una escena nos muestra a un Pose en plena euforia, bebiendo, disfrutando de la compañía de hermosas mujeres y humillando verbalmente al alcalde de la población que actúa poco menos que como su esclavo personal. Entonces, por boca de Paco —uno de los criados de Summers— recibe la noticia de que Fallon ha sobrevivido. El rictus del pistolero cambia, de la euforia pasa al pánico agarrando al pobre mejicano, acusándole de mentir. Pero cuando el violento personaje averigua que Fallon ha sido herido en ambas manos y que, por tanto, es incapaz de usar el revólver, recupera su confianza y sólo entonces se presentará en el rancho de la familia Summers (evidentemente, cree que puede superar fácilmente a Mike Summers, un error de cálculo que finalmente acabará costando la vida al malvado Pose).

Danny Pose no es capaz de superar sus propias limitaciones. Por el contrario, Fallon y Summers experimentarán una evolución simétrica que les llevará, al final del film, a encararse a sus propios traumas: Fallon acabará con las manos inutilizadas (aplastadas por la pesada rueda de un carromato); incapaz de usar ya la que hasta ahora había sido su herramienta profesional, el *colt*, deberá abandonar su oficio de pistolero e iniciar una vida pacífica. Por el contrario, Mike deberá hacer uso, por última vez, de la violencia que tanto repudia para acabar con la vida del forajido Pose en el duelo que cierra la película.

Tierra brutal se abre y se clausura con dos planos visualmente simétricos. En la secuencia de precréditos, asistimos al cruel asesinato de uno de los hacendados mejicanos, acribillado por los hombres de Ortega. El desafortunado personaje deja caer su rifle; la imagen de la carabina sirve como fondo a la presentación de los títulos de crédito. Al final,

después del enfrentamiento en duelo de Pose y Summers, este último, abrazado a su esposa, se despoja de su canana y la arroja al suelo. Una leve panorámica nos conduce desde la pareja hasta el revólver caído, sobre él aparece la palabra “FIN”. Entre las imágenes de ambas armas, Carreras despliega el tipo de cine que había aprendido en sus años de trabajo en la Hammer, un cine eficaz, narrativo, donde lo estético queda supeditado a un valor supremo: ajustarse al calendario de rodaje y al presupuesto previsto. *Tierra brutal* cumple con un mínimo de calidad que lo asemeja al típico producto de serie B (o C) norteamericano, firme, pero sin excesivos méritos artísticos (“*rutinario e ineficaz*”, decía la mencionada crítica española aparecida en *Film Ideal*). La dirección se ajusta a la historia narrada, un argumento que en algunos momentos resulta un tanto plúmbeo (por ejemplo, el villano Danny Pose se las ha visto tantas veces con los personajes de Summers y Fallon, siendo derrotado en todas ellas, que el duelo final pierde buena parte de su efecto climático). Si bien no puede afirmarse que el realizador británico sepa imprimir a la cinta un estilo personal, lo cierto es que en *Tierra brutal* pueden encontrarse un buen puñado de momentos (a menudo, escenas concretas o incluso planos sueltos) que indican una cierta sensibilidad visual. En algunos instantes, Carreras parece acomodar la puesta en escena, la composición del cuadro, casi a modo de comentario que puntualice lo narrado. Por ejemplo, tras propinar una paliza a Paco, criado de los Summers, los pistoleros de Ortega devuelven al magullado anciano a su hogar; inmediatamente, el antiguo confederado y su familia corren a socorrerle. El infortunado mejicano revela, entrecortadamente, la causa de la agresión: la presencia de Fallon en el rancho. Pues bien, la escena inspira a Carreras un plano de cuidada composición: en profundidad de campo vemos a los Summers, de frente, agachados, rodeando el magullado cuerpo de su criado y amigo; a la izquierda del encuadre, en primer término, domina la escena la figura de Fallon. Sólo podemos ver su cadera y su revólver. El pistolero aparece de espaldas, a contraluz; teniendo en cuenta que su vestimenta ya es de por sí de color negro, su figura parece una auténtica sombra. Visualmente, parece que se nos está subrayando la división, la brecha que escinde al pistolero del resto de la familia. Fallon está aislado de los otros personajes, no pertenece a los Summers, familia a la que su compañía sólo parece haber traído el infortunio. Para enfatizar aún más el aislamiento del pistolero, el plano inmediato, que podría considerarse

prácticamente un contraplano del anterior, nos muestra al arrepentido Fallon que, sin mediar palabra, da media vuelta y se aleja solitario.

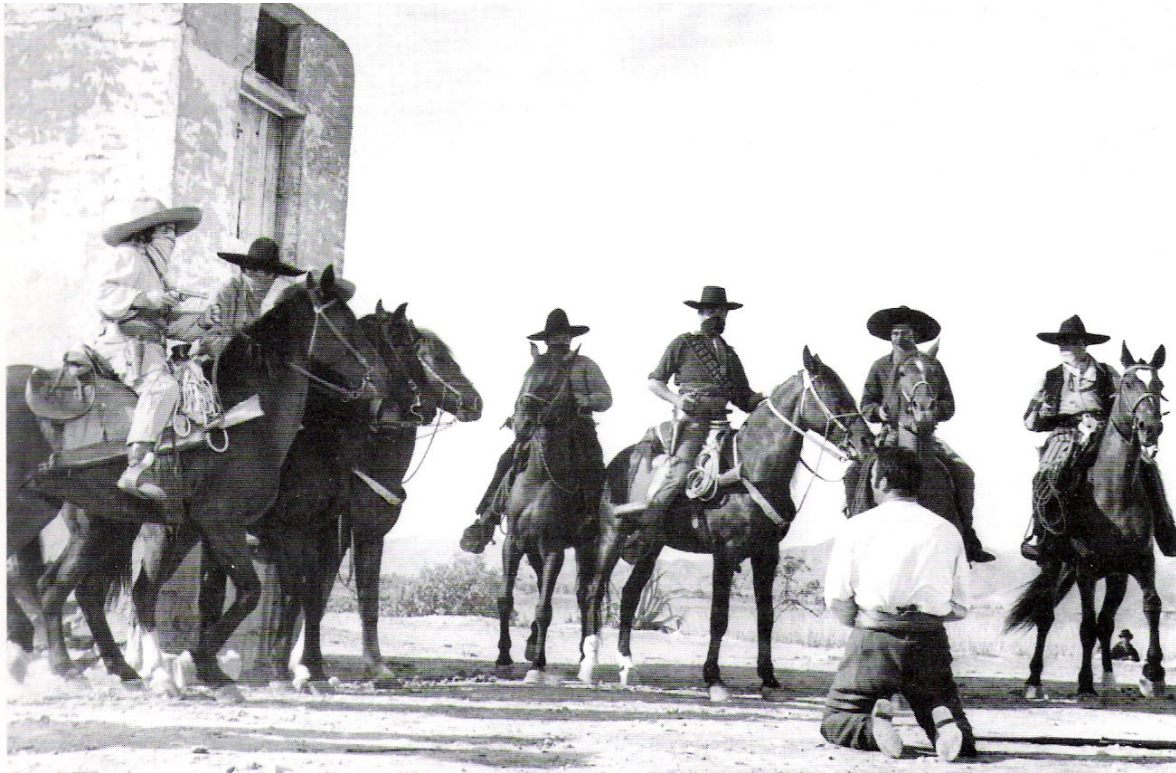


Cuidada composición de un plano de *Tierra brutal* (1961).

Otro ejemplo: la composición del plano que narra la llegada de don Hernán (Fernando Rey) —el antiguo propietario de las tierras de Ortega, ahora expoliado por éste— al rancho del terrateniente. El malvado sospecha que el noble mejicano está influyendo entre los hacendados de la zona para que éstos se opongan a sus planes, así que planea tenderle una trampa y acabar con su vida. Pues bien, Carreras sitúa la cámara al otro lado de la celosía de una de las escaleras, de tal modo que vemos a don Hernán a través del enrejado. De nuevo, la imagen produce una sensación visual que se adapta a la acción narrada: el plano crea angustia, don Hernán parece atrapado, ha caído en la trampa que le ha de costar la vida.

En definitiva, al considerar la dirección de Carreras, más que de un estilo, podemos hablar de un cierto cuidado en la elección de la posición de la cámara y de la puesta en escena del cuadro. También podría destacarse el competente uso del montaje. Por ejemplo, durante la mencionada paliza que los hombres de Ortega propinan al anciano Paco, Carreras intercala planos de la refriega, con los pistoleros ensañándose con el pacífico mejicano, con otros que recogen una pelea de gallos que tiene lugar en las cercanías...

vagamente, la escena casi anticipa la obertura de la futura *Grupo salvaje* (*The Wild Bunch*, Sam Peckinpah, 1969) que mezclaba con habilidad planos de niños jugando con (o, más bien, ‘torturando a’) un escorpión rodeado de hormigas y planos del *bunch* encabezado por William Holden a punto de iniciar un violento asalto al banco de la población.



Tierra brutal (1961).

Fuente: *Nosferatu* nº 41-42. San Sebastián. Octubre 2002.

A destacar también el enfrentamiento definitivo entre el violento Danny Pose y Mike Summers. Es moneda corriente en el género que la escena del duelo final presente una mayor elaboración visual; pues bien, *Tierra brutal* se atiene a esta regla tácita del western. Carreras hace alarde de un montaje elaborado que, aunque no llega a la posterior complejidad que caracterizará al *spaghetti-western*, demuestra una vez más que el estilo de Leone no surgió *ex nihilo*: primer plano de Danny Pose, que increpa a su oponente (“¡Hombre!, el valiente Summers!”), primer plano de Summers, que mantiene la vista fija en su rival sin ceder a la provocación, primerísimo primer plano de los ojos de Pose, su mirada comienza a denotar preocupación... Repentinamente aparece un plano detalle de la

canana de Summers, éste desenfunda rápidamente y la cámara se cierra en *zoom* sobre el cañón de su revólver, que dispara en dirección al espectador. La suerte de Danny Pose está echada.

Si comparamos *Tierra brutal* con las películas analizadas a lo largo de los capítulos anteriores (o sea, las que conformaban el modelo de ‘*western* nacional puro’) encontraremos que son más los rasgos diferenciadores que los comunes, pese a que nominalmente todas ellas pertenezcan al género *western*. Frente a las ya conocidas referencias a la nacionalidad y cultura españolas, el film de Michael Carreras apuesta por la emulación sin perjuicios de los modelos narrativos que triunfaban al otro lado del Atlántico.

Además de estas obvias diferencias argumentales, me gustaría mencionar otra característica distintiva de *Tierra brutal*: la peculiar sensibilidad estética de su director anglosajón en cuanto a la representación de la geografía española. Michael Carreras parece contemplar el paisaje mediterráneo con una mirada diametralmente opuesta a la de los ‘directores *western*’ europeos de la época. Si éstos se caracterizaban por la búsqueda de una geografía ‘típica del Oeste’ en sus encuadres (paisajes desérticos, rocas escarpadas, matorrales...) evitando cualquier rasgo local que revelara el auténtico emplazamiento de las escenas, Carreras, por el contrario, parece deseoso de añadir a su film algo de ‘encanto hispano’, mostrando elementos paisajísticos que recuerden al espectador que la película no se ha rodado en territorio americano, sino en la ‘exótica’ España. Así, por ejemplo, podemos encontrar en *Tierra brutal* abundante presencia visual de palmeras, especie vegetal que suele brillar por su ausencia en los *westerns* norteamericanos, pero que debió de atraer la atención del director anglosajón. Carreras incluso llega aún más lejos e inserta la imagen de la playa almeriense (otro elemento geográfico ajeno a la iconografía clásica del cine del Oeste²⁶) en varios momentos del film. A destacar la primera aparición de la misma en una de las escenas más elaboradas de la película: el pistolero Steve Fallon, poco

²⁶ Es cierto que el mar se ha dejado ver en algunos *westerns* de cierta trascendencia —tal vez el más conocido sea *El rostro impenetrable* (*One-Eyed Jacks*, Marlon Brando, 1961)—, pero, evidentemente, jamás constituyó una presencia habitual en el género.

antes de ser recogido por los Summers, vaga, medio desfallecido, por el desierto. Débil y carente de fuerza, pretende encaramarse a una loma, pero la fatiga y el calor le vencen, desplomándose exhausto. Tras un inserto que muestra el implacable sol —que a punto está de cobrarse la vida del pistolero— volvemos al plano que presenta el cuerpo tendido de Fallon. Entonces la cámara inicia un movimiento de grúa, de tal forma que se eleva por encima de la pendiente que éste pretendía escalar, para descubrir al espectador, tras ella, la presencia del mar.

En definitiva, parece como si ese tipo de paisaje, que los españoles podrían considerar demasiado ‘cotidiano’, resultara ante los ojos de un realizador anglosajón una excelente muestra de ‘color local’ propio de un escenario latino que, por tanto, podía garantizar la verosimilitud del producto (recordemos que la acción de la cinta se desarrolla en Méjico). Por tanto, puede afirmarse que la peculiaridad de las vistas almerienses presentes en los planos exteriores de *Tierra brutal* no responde a un criterio personal e idiosincrásico de Michael Carreras, sino más bien a su condición de realizador anglosajón no familiarizado con el paisaje hispano. De hecho, las mismas consideraciones anteriores resultan válidas para otros *westerns* rodados posteriormente en España por directores norteamericanos, como por ejemplo *Los pistoleros de Casa Grande / Gunfighters of Casa Grande* (Roy Rowland, 1963), que será analizado con detalle en la siguiente sección. Permítase, sin embargo, citarlo anticipadamente dada su semejanza con respecto a *Tierra brutal* en el aspecto que nos ocupa. Basta cotejar la crítica que cosecharon ambos films en nuestro país con la que les fue dispensada en la nación norteamericana para comprobar la diferencia de sensibilidad estética que separaba a españoles y anglosajones. Si el crítico Pascual Cervera se quejaba amargamente de la ambientación ‘cañí’ de *Tierra brutal* en las páginas de *Film Ideal* (“*La localización del pueblecito mejicano en el que se desarrolla la acción en tierras de Almería es correcta si olvidamos las secuencias que transcurren en una playa con palmeras de tarjeta postal, que se da de patadas con el propósito de la película*”), la crítica publicada en la revista *Variety* acerca de *Los pistoleros de Casa Grande* ensalzaba, casi como la mayor baza de la película, la originalidad del paisaje español (“*First western filmed in Spain; promising possibilities for American action market. [...] Photography by Jose F. Aguayo and Manuel Merino makes handsome use of the*

Spanish landscape, new to the American audiences”²⁷). Lo que para los norteamericanos era ‘hecho diferencial’, para los españoles no pasaba de ‘provincianismo’.

El mismo razonamiento podría extenderse a la presencia de intérpretes nacionales en las citadas producciones. Ya se ha comentado el espanto de Maesso ante la elección de Paquita Rico para el rol protagonista de *Tierra brutal*; tampoco resulta muy difícil de imaginar la sensación de extrañamiento casi *brechtiano* que los espectadores españoles de *Los pistoleros de Casa Grande* sufrirían al contemplar en las pantallas al galán Jorge Mistral desempeñando el papel de un Gary Cooper o un John Wayne. Pero para Michael Carreras o Roy Rowland, la aparición de rostros típicamente hispanos suponía una garantía de credibilidad de la historia narrada. Como las palmeras o la playa, añadían su cuota de ‘color local’ a la producción. Podemos apreciar de nuevo esta dicotomía al detenernos en la recepción crítica internacional de los films. Por ejemplo, si Luis Cortés, en su reseña de *Los pistoleros de Casa Grande* en *Film Ideal* destacaba la profesionalidad de los actores estadounidenses (“*algunos intérpretes —los más ajustados— son norteamericanos*”²⁸), desde las páginas de *Variety* se defendía el acierto que suponía la elección de un reparto casi completamente español en *Tierra brutal* (“*Supporting cast is entirely made up of Spanish feature players who in looks and performance contribute much to the film’s authenticity*”²⁹).

Si *Tierra brutal* prefigura la deriva argumental que tomaría el subgénero en los años inmediatos, constituye asimismo una muestra de lo que habría de aportar la futura contribución norteamericana al *western* español: películas modestas, rodadas por realizadores estadounidenses de segunda fila (Paul Landres, Sydney Pink...) y productores con más astucia que talento, que sólo en contadas ocasiones involucrarían a realizadores de cierto prestigio (George Sherman, Roy Rowland, Burt Kennedy...). En definitiva, a pesar del título que abre este capítulo, si hubiéramos de emplear una metáfora que definiera la intervención anglosajona en nuestro cine del Oeste, diríamos que, más que parecerse a esa caballería que llegaba en el proverbial último momento para salvar a los protagonistas en

²⁷ *Variety*, 1 de septiembre de 1965.

²⁸ *Film Ideal* n° 148. Julio de 1964.

²⁹ *Variety*, 19 de diciembre de 1962.

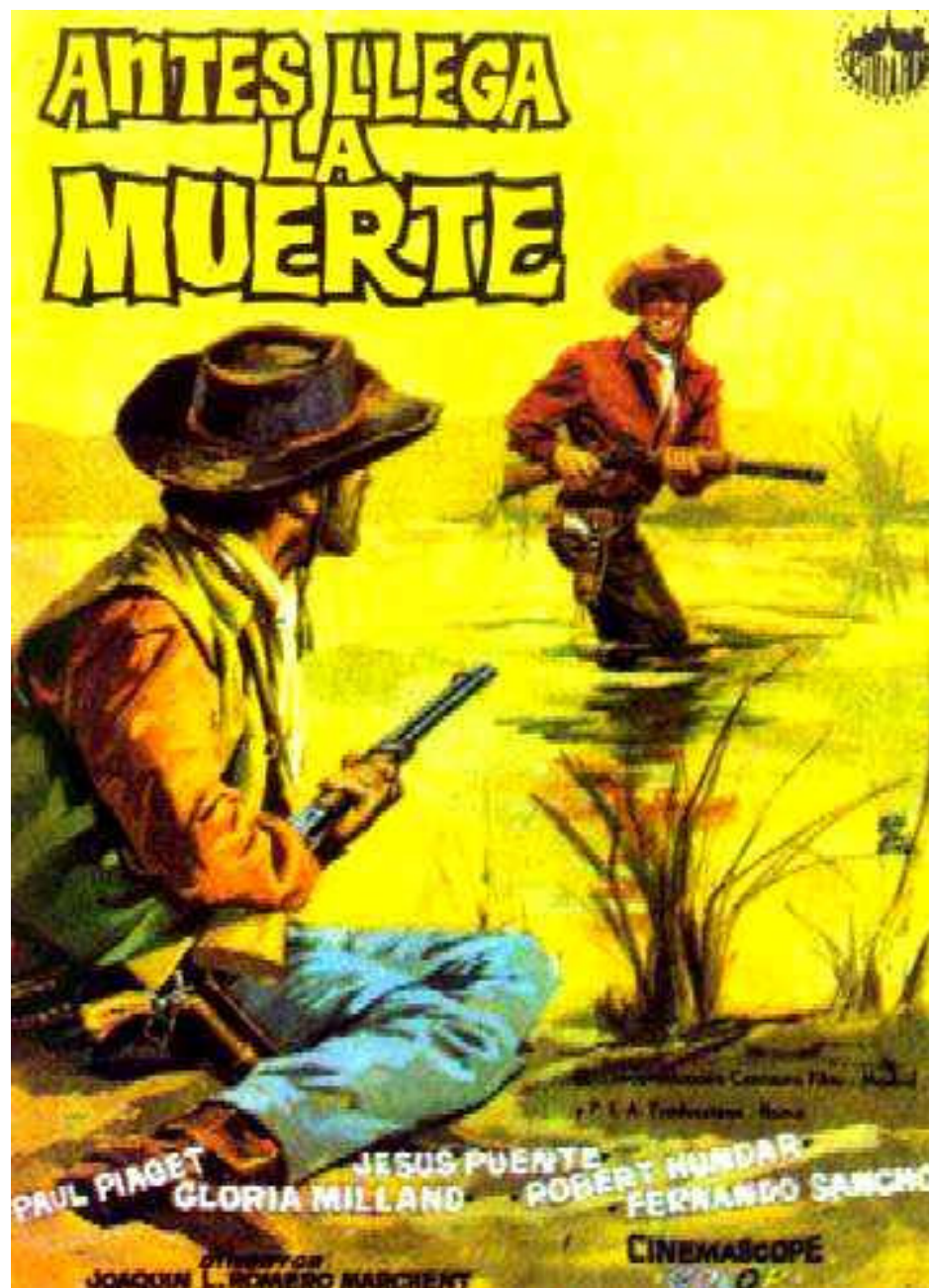
los *westerns* de serie, se asemejó al fugaz paso de los estadounidenses por territorio español en *¡Bienvenido, míster Marshall!* (Luis García Berlanga, 1953). Un paso exiguo y de escasa influencia en el futuro del género. Paradójicamente, puede decirse que sería más bien el *western* europeo el que ejercería una influencia determinante sobre el cine del Oeste norteamericano en una época en la que éste, precisamente, se hallaba sumido en una inaudita crisis³⁰.

³⁰ La relación entre auge del *western* europeo y crisis del género en Norteamérica será abordada con mayor detenimiento en la siguiente sección de la presente tesis (capítulo 2.3 “*Cabalgando más allá de Río Grande... La expansión del western español internacionalizado (1964-1965)*”; apartado “*A tres pies bajo tierra: el western español como subproducto de sustitución*”).

Sección

2

**DEFENDIENDO EL
FUERTE. LA
CONSOLIDACIÓN DEL
WESTERN ESPAÑOL**



Capítulo 1. Ampliando la frontera: Hacia nuevos modelos de *western* español.

En las páginas anteriores se ha descrito, a modo de bosquejo, el origen del *western* español. Resumiendo, podríamos decir que el subgénero nació en el ámbito literario de la mano de las primeras novelas del Oeste publicadas por escritores nacionales, a veces velando sus nombres tras seudónimos anglosajones. En medio de la oscura mediocridad de esta producción —cada vez más ingente y caracterizada por la desvaída imitación de los modelos de la cultura popular norteamericana— va a alumbrar un destello de originalidad: la obra de José Mallorquí. Mallorquí intentó aportar en sus creaciones un *plus*, algo que el lector de quiosco español no hubiera podido encontrar hasta entonces, no sólo en el resto de novelas de a duro, sino tampoco en el ámbito cinematográfico de los *westerns* importados de Hollywood. El padre del Coyote basó esta novedad en dos afortunados hallazgos: histórico, el primero —la aportación española, verídica, a la formación de los modernos Estados Unidos, especialmente evidente en el estado de California—; cultural, el segundo —la ausencia o escasez de referencias a tal aportación hispana en la versión mítica del Oeste difundida por la cultura popular norteamericana al resto del mundo, de ahí también el fuerte tono reivindicativo de las narraciones mallorquinianas—. El famoso novelista supo dotar a su obra de una sólida base histórica y a partir de ella pudo configurar un cuerpo legendario que ocupara un vacío existente en el entramado mítico del *western* que provenía de más allá del Atlántico, logrando así una visión netamente española del género.

Esta originalidad mallorquiniana explica en buena parte el éxito espectacular que su obra y su más aclamada creación, el Coyote, alcanzarían en la España de los años cuarenta. El enmascarado californiano daría su salto al cine aproximadamente una década después, inaugurando así —incursiones mudas y cómicas aparte— el *western* cinematográfico español. Podría decirse que las primeras películas del Oeste producidas en España no obedecían tanto a la voluntad propiamente dicha de abordar un género ausente en nuestra cinematografía como a un interés por adaptar la obra de un escritor español popularmente afianzado, pues heredarían un modelo narrativo propuesto por Mallorquí, consolidado en la letra impresa. Sólo más adelante surgiría la auténtica conciencia genérica: si se estaba haciendo uso de unos decorados *western*, de un *atrezzo western*, de unos argumentos *western*... ¿por qué entonces limitarse a producir películas de un ‘Oeste español’ y no

películas, simplemente, del Oeste? ¿Por qué reducir ya *a priori* el público potencial del producto?

De la misma forma que los forajidos del *Far West* cruzaban una y otra vez el legendario Río Grande para cometer sus fechorías y eludir a las autoridades, en el breve período que comprende de los años 40 a los 60, el *western* español atravesó metafóricamente su propio río en dos sentidos opuestos. Inicialmente, a través de un puente literario, Mallorquí condujo al género a de la orilla internacional a la orilla hispana, asentando un *western* español en el que el adjetivo pesaba tanto como el sustantivo. Los profesionales cinematográficos españoles asumirían la posición de Mallorquí como punto de partida, pero pronto se desmarcarían de la componente hispana para acomodar el género al mercado internacional. El *western* español desandaba el camino recorrido y volvía de nuevo a la orilla internacional, atravesando esta vez un puente cinematográfico y no literario. ¿En que consistía este cambio de perspectiva cinematográfica que se iba a producir entre mediados de los cincuenta e inicios de los sesenta?

Antes de responder a esta pregunta fundamental, no estaría de más hacer un breve inciso cuyo interés quedará puesto de manifiesto más adelante. El estudioso Christopher Frayling no había leído ni mucho menos las peripecias del Coyote y demás personajes mallorquinianos cuando escribió su ya mencionado ensayo *Spaghetti Westerns. Cowboy and Europeans from Karl May to Sergio Leone* en los años setenta, pero en dicho estudio llega a una conclusión hasta cierto punto coherente con el espíritu que impregna la obra del escritor español. Básicamente, es ésta: una condición suficiente —aunque no tiene por qué ser necesaria— para garantizar una cierta legitimidad e interés en la aproximación europea al género *western* podría radicar en la explotación narrativa de aquellas personalidades o hechos históricos del Oeste que hubieran sido insuficientemente tratados por la cultura popular estadounidense. Frayling ilustra esta conclusión tomando como ejemplo paradigmático la vida de Johann Augustus (o John) Suter (o Sutter).

Sutter (1803-1880) había nacido en Badén, Alemania, aunque de ascendientes suizos. Las deudas económicas le obligaron a atravesar el Atlántico y emigrar a Nueva York en 1834 desde Europa. Pronto pondría rumbo al Oeste, recalando en el estado de California en 1839, cuando éste aún formaba parte del territorio mejicano. Allí, tras hacerse

con ciertas concesiones de tierra inició lo que dio en llamar el proyecto Nueva Helvetia, que terminaría por convertirse en un destacado imperio financiero. Sin embargo, el descubrimiento por parte de uno de sus empleados de un filón de oro en sus tierras (en el valle de Sacramento) suscitaría la llegada de colonos y buscadores procedentes de todos los puntos del país. Ávidos de encontrar el preciado metal, ocuparían las tierras provocando el colapso del negocio. Aunque es cierto que le fueron reconocidos públicamente algunos méritos (fue nombrado general), John Sutter murió a los 73 años de edad, tratando infructuosamente de hacer prevalecer ante las autoridades norteamericanas sus derechos sobre los territorios ocupados por los mineros.



John A. Sutter

Retrato de John Sutter.

Fuente: www.sfmuseum.org/hist2/gold.html

Es innegable la importancia histórica del personaje y su papel capital en uno de los acontecimientos más mitificados por la leyenda del *western*, la ‘fiebre del oro’ californiana. Sin embargo, la figura de John Sutter se ha prodigado poco en las películas norteamericanas; *Oro en el Pacífico* (*Sutter's Gold*, James Cruze, 1936) constituye la más notable excepción.



Fotograma de *Oro en el Pacífico* (1936).

Fuente: <http://www.geocities.com/hollywood/boulevard/4772/week74.html>

Para Frayling, esta marginación cinematográfica no es ni mucho menos casual. La ambigüedad moral que se desprende de la historia real de Sutter cuestionaría algunos de los principios ideológicos básicos del mito fundacional norteamericano. Por un lado, su figura se identifica con el prototipo de héroe pionero que, a través de su propia iniciativa personal, partiendo de la nada y afrontando todo tipo de riesgos, consigue extender la civilización hasta el territorio salvaje y construir un imperio económico. Pero, por otro lado, también los colonos que se enfrentaron a Sutter responden al paradigma de fundador norteamericano hecho a sí mismo... ¿Se podría considerar que los colonos, responsables de la fundación de asentamientos mineros, muchos de los cuales se convertirían posteriormente en ciudades, nos son más que meros indeseables que ocuparon ilegalmente unas tierras ajenas que no les correspondían? Frayling expone así la cuestión:

“The first part of Sutter’s life clearly contained most of the ingredients of a classic ‘pioneer’ Western (penniless and flamboyant European Protestant makes good, by turning the desert into garden). But those, like Todd ¹, who sought to mythologise it always had a problem with the events which followed the Gold Rush. If Sutter was in the right, then the forty-niners were all traspasgers, claim-jumpers and arsonists: in other words, the popular stereotype of ‘Gramps’, with his pick-axe

¹ Frayling se refiere aquí al reverendo John Todd, quien, en 1870 narró las aventuras de Sutter en el libro *The Sunset Land*. De acuerdo al propio Frayling, Todd retrata a Sutter como un personaje defensor desde un principio del ‘destino manifiesto’ norteamericano al mostrarse convencido de que el futuro del estado californiano pasaba por su anexión a la Unión y no por su pertenencia a México.

and prospector's burro, was the stereotype of a villain. [...] If, on the other hand, Sutter was on the wrong [...], then his earlier career as an enterprising pioneer must in some way have been tainted" ².

Frayling va aún más allá en su razonamiento y subraya el hecho de que la vida de Sutter, que tan poco atractiva parecía resultar para los directores de Hollywood, suscitó la atención dos realizadores europeos tan alejados ideológicamente entre sí como el soviético Sergei M. Eisenstein y el realizador alemán pro-nazi Luis Trenker³.



Boceto de S.M. Eisenstein para el story-board de *Sutter's Gold*.

Fuente: http://eu.art.com/asp/display_artist-asp/_/cid--45615/Sergei_Eisenstein.htm

Eisenstein llegó a escribir una adaptación cinematográfica las aventuras de Sutter durante su estancia en Hollywood en 1930 (de la que se han conservado algunos *story-boards* diseñados por el propio realizador ruso). Se trata de un proyecto que, sin embargo, jamás llegaría a dirigir por discrepancias con la Paramount. Trenker, a su vez, también se

² Christopher Frayling. *Spaghetti-Westerns. Cowboys and Europeans from Karl May to Sergio Leone*. I.B. Tauris Publishers. Londres. Nueva York. 200. Página 4.

³ A los dos ejemplos aportados por Frayling habría que añadir una incursión suiza más reciente que él no incluyó en su ensayo: nos referimos al film *General Sutter* (Benny Fasnacht, 1999).

inspiró Sutter para concebir el film alemán *El emperador de California* (*Der Kaiser von Kalifornien*, 1936). Frayling compara el proyecto de Eisenstein y los films de Trenker y Cruze⁴, llegando a la conclusión de que las dos aportaciones europeas mostraban una revisión crítica de la historia de Sutter fundamentada en las ideologías defendidas por sus respectivos autores, comunismo y nacional-socialismo⁵, que tenían un rasgo en común: su oposición a los valores liberales de la cultura norteamericana.



Fotograma de *El emperador de California* (1936).

Fuente: <http://film.de/moviecontent.php/id/5593/>

⁴ El film de Cruze, *Sutter's Gold*, rodado en 1936 —el mismo año de realización que *El emperador de California*—, puede considerarse como continuación del proyecto que había iniciado Eisenstein, si bien el producto final se aleja absolutamente del film que había ideado el director soviético.

⁵ Ambos realizadores europeos pretendían criticar las supuestas contradicciones del capitalismo, aunque desde dos prismas ideológicos distintos. Así, Eisenstein contemplaría el enfrentamiento de Sutter con los colonos desde un punto de vista colectivista y la escena que hubiera cerrado su film hubiera representado la muerte de Sutter a los pies de un juzgado, desesperado por su impotencia ante el 'alienante' sistema norteamericano. Por el contrario, Trenker apuesta por la identificación de Sutter con el prototipo de héroe ario (conviene recordar el origen centroeuropeo del personaje). La muerte de Sutter adquiere en este film un carácter completamente irreal: fallece ascendiendo a través de las escaleras del Capitolio, tras haber contemplado una visión del espíritu del pensador alemán Ernst Moritz Arndt. Por el contrario, el film de Cruze prima las aventuras que Sutter vive en su viaje hasta California, así como en sus posteriores relaciones sentimentales. El enfrentamiento con los colonos se explica por la sibilina manipulación de la villana de la película, la condesa rusa Elizabeth Bartoffski, de quien Sutter se había enamorado perdidamente.



Cartel publicitario de *El emperador de California* (1936).

Fuente: <http://www.deutscher-tonfilm.de/dkvk1.html>

Retomemos nuestro objeto de estudio, que no es otro que el cine del Oeste español, y la pregunta que había quedado sin respuesta: ¿en qué consistió la internacionalización del subgénero que tendría lugar entre los años cincuenta y sesenta? O, formulada de otra manera: ¿por cuánto tiempo se mantuvo el interés por las raíces hispanas del *western* en los films españoles del Oeste? Frayling generosamente nos ha proporcionado una herramienta de análisis que puede ayudarnos a encontrar una respuesta. Al contrario que Eisenstein o Trenker, la cultura popular española no había iniciado su aproximación al mundo del Oeste —a partir de la obra de José Mallorquí, tantas veces mencionada ya— desde un punto de vista político, sino más bien sociocultural o incluso racial. Si extrapolamos el razonamiento de Frayling, una buena forma de responder a nuestras cuestiones consistiría en encontrar personajes reales del Oeste, más o menos relacionados con la herencia cultural hispana, tratados sólo superficialmente por Hollywood y que hubieran sido objeto de alguna adaptación fílmica española. Dichas adaptaciones constituirían una vía privilegiada para analizar los motivos e intenciones que habrían guiado a una industria cinematográfica como la española a adentrarse en el movedizo terreno del *western*.

Efectivamente, podemos encontrar dos personajes históricos que satisfagan estos criterios. Protagonizaron sendas adaptaciones al celuloide en el período que abarca nuestro estudio, desde los años cincuenta hasta los sesenta. En honor a la verdad, hay que puntualizar que no se trata de una pareja de películas, sino de un film y un proyecto que, como la aproximación de Eisenstein a la biografía de Sutter, jamás llegó a rodarse. Por añadidura, una de estas adaptaciones data de 1958 y la otra de 1964: prácticamente se sitúan en los dos límites de nuestra investigación, hecho éste que nos permitirá responder a la segunda pregunta planteada, que hacía referencia a si el interés por la componente hispana del Oeste se mantuvo a lo largo del tiempo. Fijémonos entonces en esos dos personajes, que no son otros que el avisado truhán James Addison Reavis y el bandido — generoso o no, según la fuente histórica consultada— Joaquín Murrieta.

* * * * *

Verdaderamente no hay muchos personajes reales que hayan disfrutado de una vida tan puramente cinematográfica como la de **James Addison Reavis**, más conocido por su fraudulento título de ‘barón de Arizona’. Nacido en 1843, Reavis pasó buena parte de su juventud desempeñando todo tipo de oficios a lo largo del territorio de Missouri. Alistado en el bando sureño durante la guerra civil norteamericana, el joven pronto encontraría su auténtica vocación, que no era ni mucho menos la causa confederada, sino la estafa. Fue durante la contienda cuando desarrolló la habilidad de falsificar con esmero todo tipo de documentos, hecho que aprovechó para su propio beneficio imitando permisos, órdenes de petición de provisiones (que luego él mismo se encargaba de revender), etc. Esta increíble destreza para la pillería determinaría el futuro de su vida. Al finalizar el conflicto bélico (tras haber desertado de los grises y unirse a las tropas del Norte) y después de desempeñar diversos oficios en toda suerte de lugares, quiso la fortuna que conociera a un tal doctor George Willing, quien, involuntariamente, brindaría a Reavis la ocasión de pasar a los anales del fraude como uno de los mayores embaucadores de la historia. Willing había adquirido de un mejicano, Miguel Peralta, un antiguo documento español que reconocía la propiedad de un terreno de unas 2.000 millas cuadradas en el estado de Arizona. Tras la muerte del doctor Willing, el astuto Reavis convenció a sus herederos del escaso valor del documento y consiguió que le fuera cedido; no obstante, lo que halló en realidad se

encontraba muy lejos de sus expectativas: la concesión mostraba ciertas inconsistencias que dificultarían su reconocimiento legal. Pero el episodio había excitado la codicia de Reavis y la decepción no le disuadiría del propósito de reclamar el territorio de Arizona.



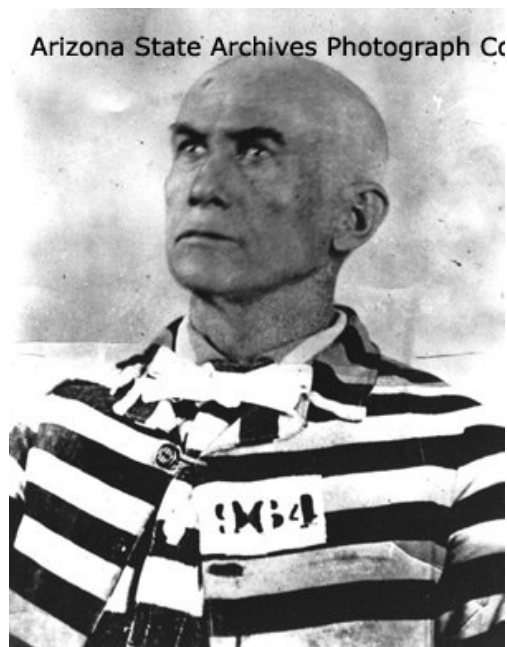
Retrato de James Addison Reavis en su época de esplendor.

Fuente: <http://jeff.scott.tripod.com/baron.html>

Así, el sagaz embaucador iniciaría una peculiar investigación que le llevaría a peregrinar por todo tipo de archivos de la propiedad, aprendiendo a imitar el formato y el lenguaje de las antiguas concesiones españolas y falsificando innumerables documentos. No escatimando en esfuerzo, Reavis ingenió todo un falso linaje de nobles españoles, los Peralta, que descendían del propio rey Felipe IV y, ya puesto manos a la obra, amplió el ámbito geográfico de la concesión de las 2.000 millas cuadradas originales hasta una extensión total de 18.750, que abarcaría la práctica totalidad del estado de Arizona. Con su característica habilidad, el astuto Reavis conseguiría ganarse el apoyo tanto de magnates económicos como de algunos periódicos importantes, exigiendo un tributo económico a los atónitos habitantes de la zona y llegando a contar con toda una cuadrilla de pistoleros y extorsionadores para llevar a cabo sus amenazas. Cuando las autoridades comenzaron a desconfiar de la veracidad de los títulos de propiedad de Reavis, el genial timador dio un nuevo golpe de efecto al contraer matrimonio con una tal Carmelita Sofía Micaela de Peralta, supuestamente la heredera perdida de la genealogía de los Peralta, a quien Reavis —ahora convertido en barón de Peralta consorte— decía haber hallado por casualidad. En

realidad no era más que una muchacha ingenua a la que el bribón había convencido de su origen aristocrático.

El impostor llegó a gozar de un estatus tan saludable que incluso se permitió viajar a Europa con su esposa; fue recibido por la corte española, donde llegó a conocer a la reina regente María Cristina y a un jovencísimo Alfonso XIII, para visitar luego el Londres de la reina Victoria antes de volver definitivamente a los Estados Unidos. Sin embargo, si la fortuna personal del supuesto barón se había incrementado asombrosamente, aún en mayor cantidad había aumentado el número de enemigos: periódicos hostiles, autoridades, propietarios y habitantes del territorio de Arizona habían puesto en Reavis-Peralta su punto de mira, convirtiéndose con toda probabilidad en el sujeto más odiado de todo el estado. Dada la situación, no era de extrañar que antes o después se descubriera el fraude. El 3 de junio de 1895 Reavis sería formalmente acusado en un proceso celebrado en Santa Fe, Nuevo Méjico, que resultaría aciago para el estafador, pues acabaría dando con sus huesos en prisión. Una vez cumplida la condena y abandonado por sus antiguas amistades, los últimos años de vida de Reavis quedarían sumidos en un completo anonimato hasta su muerte en 1914⁶.



Fotografía de James Addison Reavis tras su paso por prisión.

Fuente: <http://jeff.scott.tripod.com/baron.html>

⁶ Una mayor información biográfica acerca de Reavis aparece en la siguiente página web: <http://pw1.netcom/~mikalm/reavis.htm>.

Las asombrosas peripecias de este personaje habían inspirado ya un film norteamericano, *The Baron of Arizona* (Samuel Fuller, 1950)⁷ en el que el papel de Reavis recaía sobre la futura estrella del cine de terror, Vincent Price. La película se centraba en las andanzas aventureras de Reavis, sin prestar excesiva atención al legado cultural hispano que el timador hábilmente manipuló para sus propios fines. Ocho años más tarde, Reavis también inspiraría un malogrado proyecto cinematográfico español.



Vincent Price como Reavis en *The Baron of Arizona* (1950).

Fuente: <http://www.vincent-price.com/newbaronpix.html>

⁷ Curiosamente, en su artículo *Los “westerns” de Samuel Fuller* (Dirigido por... número 71, marzo de 1980), Miguel Marías comparaba las aventuras y desventuras del James Adisson Reavis de *The Baron of Arizona* con las de nuestro ya conocido John Sutter, que también protagonizaba la novela *L’Or* del escritor Blaise Cendrars: “Los puntos de contacto que existen entre este film, uno de los menos conocidos de Fuller, y la novela de Cendrars que no paro de citar son ya tan notables que, ignorando hasta qué punto se ajustan a la realidad ambas historias, uno se siente inclinado a pensar que tanto un autor como otros atribuyeron a sus respectivos protagonistas acciones o ideas correspondientes al otro”. A título anecdótico, comentar que el propio Cendrars fue un personaje muy interesado en el mundo cinematográfico, llegando incluso a colaborar con el director Abel Gance.



Póster publicitario de *The Baron of Arizona* (1950).

Fuente: <http://thesoundofvincentprice.com/baron.html>

Siguiendo los obligatorios cauces legales para comenzar un rodaje, en julio de 1958 la productora Planeta Films había enviado a la Dirección General de Cinematografía un breve esbozo de guión —siete páginas escasas— correspondiente a una película titulada *El fabuloso barón de Arizona* con el fin de recibir el visto bueno de la censura. En el impreso de petición de rodaje, cumplimentado por la productora, se detallaba el equipo técnico previsto para la realización del film. Estaba encabezado por Manuel Mur Oti asumiendo las labores de dirección. Se reconocía a Francisco Fernández de Rojas, a la sazón máximo responsable de Planeta Films —y a quien a todas luces podemos considerar como principal impulsor del proyecto— como autor del primer tratamiento argumental que serviría de base a un ubicuo José Mallorquí para elaborar el guión literario, si bien el breve apunte de libreto adjuntado a la Dirección aparecía firmado por el propio Mallorquí sin mención

alguna a Fernández de Rojas. En cuanto a los intérpretes, Javier Armet seguía los pasos de Vincent Price⁸ dando vida al pillo James Addison Peralta⁹, encabezando un largo reparto¹⁰. El resumen del argumento de la película que la productora incluía en el impreso era el siguiente:

“Ésta es la historia de uno de los mayores impostores y falsificadores de todos los tiempos. James Addison Peralta, basándose en las costumbres que los reyes de España tenían de hacer merced a sus vasallos de grandes extensiones de terreno en México y Estados Unidos, concibió la fabulosa idea de hacerse pasar por dueño y propietario de una gran parte del territorio de Arizona. Para ello, se encontró en la necesidad de falsificar toda una documentación suya y de ficticios antepasados de tal forma que fuera el único heredero del título de Barón de Arizona. Sus propósitos fueron conseguidos viviendo durante algunos años de las indemnizaciones exigidas a los ocupantes de su pretendida propiedad. Estos no cesaron de indagar la legitimidad del supuesto Barón, llegando a conseguir pruebas de su falsificación. Convicto fue sentenciado a seis años de reclusión en la

⁸ Parece poco probable que Fernández de Rojas o Mur Oti concibieran la futura película como un *remake* de *The Baron of Arizona*, el film de Fuller, pues nunca se llegó a estrenar en España. En la abundante bibliografía sobre literatura española *western* que incluye la obra de consulta *La novela popular en España* (Ediciones Robel, Madrid, 2000) se menciona la edición de la biografía novelada *El barón de Arizona. James Addison Reavis*, de un tal H. Barscombe publicada por Ediciones Clíper como novela número 29 dentro de la serie *Hombres del Oeste*. Sin embargo, ni siquiera en el catálogo de la Biblioteca Nacional es posible hallar una referencia a la misma, por lo cual la información resulta imposible de verificar. En cualquier caso, ‘H. Barscombe’ quizá fuera el *alias* que encubriera el nombre de algún escritor español; ni siquiera podría descartarse que se tratara del propio Mallorquí, pues colaboraba asiduamente en la mencionada colección. ¿Tal vez la publicación de este libro pudo despertar el interés cinematográfico en España por la figura de Reavis?

⁹ Curiosamente, a lo largo del documento el personaje suele ser denominado por su falso apellido de “Peralta” en lugar del original, “Reavis”.

¹⁰ El reparto previsto, tal y como figura en el impreso, era el siguiente: Lina Rosales (como Lola), Julita Martínez (Sofía), Ángel Ter (Refugio), Rafael Durán (Ingersoll), Mary Martín (Estrella), José María Lado (Bray), Roberto Rey (presidente de la mina), Roberto Camardiel (presidente de ferrocarriles) —actor que, por cierto, se convertiría en una presencia asidua en el futuro género del *spaghetti-western*—y María Fernanda Ladrón de Guevara (como la Reina María Cristina).

Penitenciaría de Santa Fe. De ella sale, al final de su condena, perdiéndose en la oscuridad y el olvido”.

El día 22 de julio de 1958, el censor Antonio Fraguas emitía un informe favorable al guión de la película, si bien no le reconocía valor alguno, ni cinematográfico, ni literario. En carta fechada el 11 de septiembre de 1958, la Dirección General de Cinematografía informaba a la productora de que el guión enviado había sido considerado favorable; de esta forma se daba luz verde a Planeta Films, que cursaría la solicitud del permiso de rodaje el día 19 del mismo mes. La filmación prevista se hubiera extendido a lo largo de 84 días en película a color¹¹, comenzando el día 25 del mismo mes de septiembre. La producción atravesaría diversos problemas burocráticos finalmente resueltos¹², pero, sin embargo, la primera tentativa de rodaje de *El fabuloso barón de Arizona* finalizaría abruptamente cuando mediante carta enviada en el mes de noviembre del mismo año 1958 el propio Francisco Fernández de Rojas manifestara escuetamente a la Dirección que la realización quedaba temporalmente pospuesta “*a causa de las dilaciones producidas en la organización de la película y en su correspondiente orientación como negocio*”.

El expediente no permanecería cerrado mucho tiempo. Tan sólo un año más tarde la astuta figura de Reavis volvía a convertirse en objetivo de otra productora española, Chamartín Producciones y Distribuciones Cinematográficas, que el 7 de enero de 1959 adquiría ante notario los derechos de rodaje del guión a su anterior propietario. Esta vez el proyecto no quedaba limitado únicamente al ámbito de la industria nacional, contando con el apoyo de un par de compañías italianas interesadas en la coproducción, CEI-Incom y

¹¹ Este hecho, de haber prosperado el proyecto, hubiera convertido a *El fabuloso barón de Arizona* en el primer *western* rodado a todo color de nuestra cinematografía, adelantándose en un par de años al film *Tierra brutal / The Savage Guns* (Michael Carreras, 1961).

¹² En carta fechada el día 24 de septiembre de 1958 la Dirección General advertía a Planeta Films de la imposibilidad de cursar el permiso solicitado, pues el informe de la productora no especificaba datos referentes al plan de financiación y de rodaje, así como a las categorías correspondientes a cada uno de los intérpretes. El 10 de octubre del mismo año la sociedad cinematográfica respondía aportando la información requerida. A pesar de todo, el 23 de octubre de 1958 la Dirección General de Cinematografía enviaría a Planeta Films un segundo aviso para poner en conocimiento de la productora la existencia de nuevas

Falco Film, según se indicaba en una carta enviada por la productora Chamartín el 11 de febrero de 1959 a la Dirección General¹³. Sin embargo, el proyecto, tras atravesar nuevas dificultades burocráticas¹⁴, y casi de igual modo que la vida del propio James Addison

dificultades administrativas. Esta vez se exigían documentos que acreditasen la cesión de derechos de autor por parte de Mallorquí, Mur Oti y el propio Fernández de Rojas a la productora.

¹³ En dicha carta la productora Chamartín declaraba su propósito de retomar el proyecto así como su intención de filmar la película íntegramente en España, previo rodaje de dos films en territorio italiano (con los títulos provisionales de *Ladro Scaccia Ladro* y *I 4 della Legione*). Los tres largometrajes estarían coproducidos entre ambos países, corriendo la participación italiana a cargo de las compañías CEI-Incom y Falco Film, de tal forma que la distribución de capital quedaría establecida como sigue: la empresa española aportaría el 70% de la financiación de *El fabuloso barón de Arizona*, mientras que sus socios italianos cubrirían el 30% restante; a cambio, la proporción de capital correspondiente a las dos películas a rodar en Italia sería la inversa (la productora Chamartín participaría con un 30% del capital, mientras que las firmas italianas darían cuenta del otro 70%). “*Nos obligamos mutuamente antes del día 28 del corriente mes a poner en conocimiento de nuestras respectivas Autoridades competentes el presente acuerdo y una vez obtenida su autorización, precisaremos con todo detalle el plan financiero y técnico de las tres coproducciones*”, se afirmaba, a modo de promesa, en la carta.

¹⁴ En carta fechada el 26 de febrero de 1959, cumpliendo con lo prometido en su misiva anterior, Chamartín Producciones informa a la Dirección General de que ha suscrito el convenio con las dos sociedades italianas. En el mismo envío se incluía una copia de los argumentos de las dos películas a rodar en Italia, así como se informaba, en lo que se refiere al guión de *El fabuloso barón de Arizona*, que éste era el que figuraba ya aprobado por tal organismo, al haber adquirido legalmente los derechos a su anterior propietario. El 28 de febrero de 1959, la Dirección General de Cinematografía contestaba la petición de la productora notificando que “*no puede aceptarse como proyecto concreto de coproducción, sino tan sólo como un plan previo sobre el que no se puede emitir dictamen por carecer de los suficientes elementos de juicio al no aportarse por Vd. la documentación preceptiva que se determina en la O.M. de 22 de mayo de 1953, Acuerdo de coproducción hispano-italiano y demás normas vigentes*”. Asimismo, también con la misma fecha la Dirección General de Cinematografía española ponía en conocimiento del organismo equivalente italiano, la Dirección General del Espectáculo, que no se había autorizado las coproducciones solicitadas al no haberse presentado toda la documentación requerida. En carta fechada el 10 de marzo de 1959 la productora adjuntaba una copia escrita en italiano del convenio firmado (con fecha 15 de febrero de 1959) entre las tres sociedades cinematográficas implicadas en el proyecto. Chamartín exigía una cierta garantía de protección por parte de las autoridades españolas y el razonamiento resultó persuasivo ante el organismo español pues, con fecha 18 de marzo de 1959, la Dirección General de Cinematografía volvía a ponerse en contacto vía correo con su equivalente italiano, intercediendo por la compañía española. Y aquí es donde desaparece toda información relacionada con el proyecto, pues el correspondiente expediente de la Dirección General de Cinematografía no conserva

Reavis, desaparecería envuelto en el malogro y el olvido. La película no se rodó jamás, constituyendo una bala encasquillada que no llegaría a dispararse dentro de la historia del *western* español. Por tanto, lamentablemente, no podemos realizar un análisis cinematográfico propiamente dicho de *El fabuloso barón de Arizona* pues nunca llegó a existir como film completo, pero la escasa documentación que se ha conservado acerca de este insólito proyecto nos permite hacer alguna que otra reflexión de interés.

Destaquemos un hecho por encima de los demás: la colaboración de José Mallorquí. La pregunta que deberíamos hacernos es el por qué de la presencia del conocido autor en el proyecto. A diferencia de lo que ocurriría con el díptico del Coyote rodado por Marchent en 1954 —que, por cierto, en el momento en que se planteó el rodaje de *El fabuloso barón de Arizona* constituía la única aproximación seria al *western* en el cine sonoro español— ya no estamos hablando de una adaptación al celuloide de la obra del propio escritor. Mallorquí no es requerido para el proyecto tanto por su condición de escritor de éxito como por su estatus de máxima autoridad española sobre el Oeste norteamericano.

Pero Mallorquí además podía aportar al film algo que ningún otro escritor conseguiría: lo que, a falta de una expresión mejor, podríamos denominar una garantía de legitimidad. Sólo él podía emular al propio Reavis y llevar a cabo una completa investigación que llegara hasta la época colonial de Arizona. Las pesquisas del timador le permitieron lograr el fraude ligando arteramente su biografía al antiguo linaje español. La indagación de Mallorquí sobre Reavis, paradójicamente, le permite establecer un vínculo entre la vida del barón y la propia historia hispana, dando así justificación y carta de naturaleza a esta aproximación de la cinematografía española a un género que, por aquel entonces, le era ajeno.

En el siguiente apartado se retomará el tema de la ‘legitimidad’ del *western* español, pero centrémonos ahora en el tratamiento argumental redactado por el escritor y presentado en la Dirección General. Pese a su brevedad —siete páginas que no hacen sino apuntar los

ninguna réplica posterior por parte de la administración italiana, si es que tal repuesta llegó alguna vez a producirse.

hechos fundamentales en la azarosa vida de Reavis¹⁵ —, deja claro el importante papel desempeñado por la historia española —y, ante todo, por la historia de la intervención española en Norteamérica— en la vida del falso barón. “*Discurrió, pues, como fundamento de sus pretensiones, inventar un personaje: don Miguel de Peralta, al cual hizo pariente lejano del rey don Fernando el Católico; gentilhombre de cámara, grande de España, caballero de la orden española de Carlos III y de la mexicana de Nuestra Señora de Guadalupe*”, dirá de él Mallorquí (página 2). De hecho, el personaje fundamenta su estafa en la confusión que siguió a la revisión por parte de la nueva administración norteamericana de los títulos de propiedad provenientes de las antiguas colonias españolas. Escribe Mallorquí en su apunte argumental (página 2):

“Acostumbraron los reyes de España hacer merced a sus vasallos de grandes extensiones de terreno. Según los términos del tratado de Guadalupe Hidalgo, firmado por México y los Estados Unidos, y de la subsiguiente compra de Gadsden, los Estados Unidos convenían en reconocer, dentro de sus recientes adquiridos territorios, la validez de los títulos de propiedad que arrancaran de esos actos de los monarcas españoles”.

El párrafo anterior bien pudiera haber pertenecido a cualquiera de las novelas del Coyote —eso sí, si variamos la localización de Arizona a California— pues el tema del ‘choque legal’ entre el antiguo sistema de propiedad español y la nueva legalidad (o ilegalidad) norteamericana constituía el telón de fondo de buena parte de las historias del enmascarado. Tal vez esta coincidencia fuera la culpable de que el censor Antonio Fraguas, encargado de dar el visto bueno al proyecto de guión, cometiera un error más bien ridículo: tomar a James Addison Reavis por un personaje de ficción surgido de la imaginación Mallorquí. Así escribía en su informe:

“Es un “Coyote” más a base de una concesión de Fernando VI a favor de un español apellidado Peralta consistente en todas las tierras de Arizona. Un

¹⁵ Las siete páginas del proyecto de argumento de *El fabuloso Barón de Arizona* se conservan en la Biblioteca Nacional.

aventurero que no sabe si es o no es descendiente de Peralta pero que lleva ese apellido, vive como un rajá a costa de lo que las compañías mineras, ferroviarias, etc. instaladas en aquel territorio le vienen pagando. Pero un tribunal de los EE.UU le condena cuando ya tiene un hijo, naturalmente, porque Mallorquín [sic] hará una segunda parte titulada ‘El hijo del fabuloso etc.’”.

En el boceto argumental se concede una notable importancia al episodio de la visita del timador Reavis a la corte española. Escribe Mallorquí (página 1):

“La tortuosa senda de fraudes y falsificaciones seguida por Reavis, alcanzaría su punto culminante en los días en que el barón de Arizona se vio recibido en la corte de España con la baronesa y sus dos hijos gemelos, quienes, si no miente la leyenda, acompañaron al rey don Alfonso en sus juegos infantiles”.

Esta alusión incluso llegó a despertar el recelo censor de un susceptible Antonio Fraguas, quien, aparte de lamentarse por la que consideraba ínfima calidad del guión, se preocupaba por el trato que el film dispensaría a la corte española. En su comentario personal sobre el libreto, lo enjuiciaba de la siguiente forma:

“Dentro de la línea de “El Coyote” y sin novedad alguna argumental, está este guión que no tiene pies ni cabeza. Sería un milagro sacar de este guión una película no vista ya. Y sería más milagroso aún obtener una película mediana. Pero nada se opone a su aprobación a condición de que la Corte española salga en la dignidad debida”.

Evidentemente, tomando como premisa el hecho —falso— de que el argumento no era sino una ficción ideada por Mallorquí, el censor debió quedar sorprendido ante la aparición de la corte española y la propia reina María Cristina, presencia que sin duda debió de atribuir al capricho argumental del guionista; de ahí quizá provenga buena parte de sus desvelos acerca del tratamiento que la institución monárquica.

Las referencias a la influencia histórica española pueden parecer un tanto escuetas y reducidas; sin embargo, recordemos una vez más que no estamos analizando un guión cinematográfico definitivamente acabado, sino un mero esquema argumental de menos de 10 páginas. Partiendo de esta base, parece claro que *El fabuloso Barón de Arizona* se había planteado, más que como una aproximación pura al género *western*, como un acercamiento híbrido necesitado aún de una coartada histórica —la herencia española— que justificara el abordaje del tema por parte de nuestra cinematografía nacional. En tal contexto, la presencia de Mallorquí como guionista no sólo era comprensible: era una exigencia forzosa.

* * * * *

La figura histórica de **Joaquín Murrieta** (o Murieta), como la de tantos forajidos del Lejano Oeste, aparece tan envuelta entre las brumas de la leyenda que ya resulta casi imposible distinguir qué hechos de su biografía se ajustan a la verdad y cuáles no son más que invenciones añadidas tras su muerte. Murrieta se encuadra dentro de la tradición de los ‘bandidos generosos’, término un tanto ambiguo que puede tomar significados bien distintos en función de si asignamos un mayor peso al sustantivo, ‘bandido’, o al adjetivo, ‘generoso’.

Si tomamos la versión más romántica (y también ‘generosa’) de las andanzas del personaje, Murrieta habría nacido en la ciudad mejicana de Sonora en 1830. Junto a su joven esposa (o prometida, según la fuente) Rosita Feliz habría llegado a California justo al inicio de la llamada ‘fiebre del oro’ desencadenada por el hallazgo fortuito del preciado metal en Sutter’s Mill en 1849. A pesar de encontrar un yacimiento, la fortuna no parece sonreír al muchacho. El hallazgo despierta la codicia de sus vecinos y la tragedia termina por cebarse en él: ante la impasibilidad de la justicia norteamericana, su esposa es violada por colonos anglosajones (y, según las versiones, asesinada), su hermano es ahorcado al ser acusado del robo de una mula, y el propio Murrieta es atado a un árbol y torturado a latigazos. El desgraciado mejicano se embarcaría entonces en una venganza personal que no se detendría con la muerte de los asesinos de su mujer, sino que acabaría adquiriendo un

cierto tinte de reivindicación social: Murrieta se convertiría en líder de su propia banda de forajidos dedicada al asalto y hurto de las propiedades de los colonos ‘gringos’ asentados en la California hispana. Siempre secundado por su lugarteniente, el bandido Manuel García, más conocido como Jack Tres Dedos (*Three Finger Jack*), Murrieta se convertiría en el forajido más peligroso de California en el período que va desde 1850 a 1853, llegando las autoridades a ofrecer de 1.000 a 5.000 dólares por su cabeza.



Retrato de Joaquín Murrieta.

Fuente: <http://www.sjvls.org/photoheritage/mariposa/mpc0011a.jpg>

La elevada frecuencia y dispersión geográfica de sus incursiones ayudaron a forjar el mito de la existencia de varios ‘Murrietas’; el bandolero, conocedor de su fama y de la simpatía que despertaba entre la población californiana hispana, habría dividido a sus hombres y ordenado a algunos suplantar su personalidad para así confundir a los representantes de la ley. Como la recompensa no pareció surtir efecto y la virulencia de sus hazañas seguía intensificándose, el propio gobernador californiano creó oficialmente un cuerpo de *rangers* del estado al mando del capitán Harry Love (tejano y veterano hombre

de la frontera) sin otra misión que la captura o muerte de Joaquín Murrieta. Aparentemente gracias a una delación, los hombres de Love consiguieron dar con el rastro de la banda y arrinconarla en el paso Panoche el 25 de julio de 1853. Tanto Jack Tres Dedos como Joaquín Murrieta caerían abatidos por las balas de los *rangers*, que también capturarían al resto de sus hombres.

El capitán Love decapitó el cadáver del legendario bandido, tal vez con la intención de usar su cabeza como prueba para cobrar la recompensa o quizá con el fin de que ésta fuera expuesta ante la población mejicana de California, reacia a admitir la muerte de su héroe. No obstante, la exhibición pública de la cabeza de Murrieta —que se conservaría en alcohol más de medio siglo hasta desaparecer en el famoso terremoto de San Francisco en 1906— no disuadiría a los californianos de la creencia de que el salteador seguía con vida y pronto comenzaron a proliferar historias legendarias que ponían en duda la identidad del hombre asesinado por Love y situaban al verdadero Joaquín Murrieta en los más diversos lugares de México o incluso de los propios Estados Unidos.



Cartel publicitario de la exhibición de la supuesta cabeza de Joaquín Murrieta (1853).

Fuente: http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Joaquin_Murieta_head_poster.jpg



Dibujo de la supuesta cabeza cercenada de Joaquín Murrieta

Fuente: <http://www.cocohistory.com/essays-murrieta.html>

La versión de las andanzas de Murrieta narrada en los párrafos anteriores debe mucho a un pequeño libro publicado de forma casi inmediata a la muerte del bandolero (apareció en 1854) titulado *The Life and Adventures of Joaquin Murieta, The Celebrated California Bandit*. Su autor, John Rollin Ridge, se sintió lo suficientemente atraído por el personaje como para redactar su primera biografía conocida, en la que Murrieta ya aparecería rodeado del halo de ‘víctima social’ que le ha acompañado hasta nuestros días. Sin embargo, algunas aproximaciones revisionistas parecen impugnar la veracidad histórica de la amable leyenda del bandolero. Por ejemplo, el investigador William Mero¹⁶ afirma que los datos históricos parecen confirmar que fue en realidad Claudio Feliz, cuñado de Murrieta, quien fundó en 1850 la famosa banda de forajidos y que Joaquín simplemente habría asumido, tras la muerte de su pariente, el liderazgo del *bunch* (grupo que, por cierto asaltaría con idénticos escrúpulos a hispanos, anglosajones y hasta —y por encima de todo— orientales, por lo que el concepto de ‘justicia social’ se hallaría bastante alejado de sus propósitos). Asimismo, no parece conservarse ninguna evidencia histórica que demuestre la veracidad de episodios claves del mito popular como la violación y muerte de Rosita o el ahorcamiento del hermano de Murrieta. Asumiendo esta postura, la dimensión

¹⁶ William Mero. *Joaquin Murrieta: Literary Fiction or Historical Fact?*

(<http://www.cocohistory.com/essays-murrieta.html>). Última fecha de consulta: 27-10-2005.

social del personaje vendría añadida *a posteriori* a los hechos históricos y se trataría más bien de una construcción literaria, ideológica y popular que, a través de un proceso de mitificación, convertiría la figura del malhechor californiano en símbolo de la colectividad hispana. “*The tradition in Latin cultures of the bandit as a social revolutionary is well known*”, afirma William Mero. Al igual que otros ‘bandidos generosos’ del Oeste, como Jesse James, Joaquín Murrieta también presenta, pues, esta doble faz: la de defensor de un colectivo social (en este caso, el hispano) y la de forajido desalmado movido por intereses personales. Y precisamente esta ambigüedad es la que convierte al personaje en un sujeto particularmente interesante para nuestro estudio.

Podemos unirnos al maestro Ford y afirmar que, en el universo del *western*, las leyendas resultan más sugerentes que los hechos. También sucede así en el mundo de los estudios sobre el *western*. O, al menos, en esta tesis doctoral, pues desde nuestro punto de vista, la discusión acerca de los motivos —honrados o espurios— que impulsaron la carrera de Murrieta no parece tan provechosa como el análisis de cómo ésta permitió fundamentar una cierta construcción mítica. La pregunta que deberíamos plantearnos es: ¿hubo algún intento de dotar al bandido californiano de una dimensión explícita o implícitamente española?

Repasemos brevemente los atributos fundamentales que definen la figura de Murrieta: californiano, defensor de los derechos de los hispanos oprimidos, reparador de las injusticias derivadas de la derogación del antiguo sistema legal español y mejicano... Unas características que forzosamente resultarán familiares a cualquier lector de este ensayo porque han sido abundantemente mencionadas a lo largo de las páginas anteriores, pero aplicadas a otro personaje, coetáneo y prácticamente compatriota del propio Murrieta, pero confinado al ámbito de la ficción. Me refiero, por supuesto, al Coyote.

La mera enumeración de las semejanzas que unen a los dos ‘más famosos justicieros’ californianos ya permite intuir el interés que Murrieta habría de inspirar en José Mallorquí, tan fenomenal que el escritor incluso llegó a plantearse la publicación de una

biografía sobre el personaje¹⁷. El creador del Coyote sin duda era uno de los mayores conocedores en España —si no el mayor— de la historia del bandido, como demuestran sus propias palabras:

*“Su figura humana es la que más me ha interesado y la que he estudiado más a fondo reuniendo para ello, en más de diez años, una copiosa bibliografía cuya formación no ha sido nada fácil, ya que abarca desde las primeras biografías mexicanas hasta las más modernas y documentadas, a las cuales se unen artículos, anécdotas, aleluyas, curiosas fotografías y, en resumen, un maravilloso material que si ofrece visiones contradictorias, también proporciona detalles muy de tener en cuenta relativos a las personas y a la época en que vivió el famoso Murrieta”*¹⁸.

Por desgracia, Mallorquí nunca llevaría a cabo su proyectada biografía. Pero afortunadamente sí dedicó una de sus obras al forajido: la entrega número 100 de la serie de novelas del Coyote, que respondía al título *El diablo, Murrieta y el Coyote* (al prólogo de dicho volumen corresponde la cita de Mallorquí reproducida en el párrafo anterior). La presencia de Murrieta constituía una forma de celebrar la numeración centenaria alcanzada por la colección del héroe californiano y, además, quedaba justificada por las evidentes similitudes que unían a los dos personajes. Como se indicaba en un anónimo texto publicitario aparecido en la entrega anterior de la saga: *“Siendo California la patria de ambos héroes y existiendo coincidencias de fechas y lugares, Mallorquí decidió unirlos, explicar la parte que el “Coyote” pudo tener en las aventuras de Joaquín Murrieta y la influencia que el bandido tuvo en la futura carrera del enmascarado”*¹⁹. Los condicionantes históricos responsables de la formación del mito Murrieta son, a grandes

¹⁷ Así se indica en un breve texto publicado en el número 99 de la colección *El Coyote* de Ediciones Clíper.

¹⁸ José Mallorquí. *Diligencia a Monterrey / El diablo, Murrieta y el Coyote*. Colección *El Coyote*. Planeta DeAgostini. Barcelona. 2003. Página 70. (Reedición de la novela *El diablo, Murrieta y el Coyote* originalmente publicada por Ediciones Clíper).

¹⁹ Aparecido originalmente en el número 99 de la colección *El Coyote* de Ediciones Clíper. Reeditado en el número 55 de la colección *El Coyote* de Planeta DeAgostini, Barcelona, 2003 (página 64).

rasgos, los mismos que, trasladados al personal y elaborado universo de ficción de Mallorquí, llevarían al timorato don César de Echagüe a asumir la identidad enmascarada del Coyote: básicamente, el choque cultural hispano-anglosajón en la California de mediados del siglo XIX, como el escritor reconoce en el prólogo de la novela:



El diablo, Murrieta y el Coyote. Edición original de Clíper.

Fuente: VV.AA. *El Coyote*. Volumen I. Colección *Maestros de la Historieta* número 5.

Quirón Ediciones. Valladolid. 2000.

“El escenario es, en este caso, tan importante o más que el drama en sí. Murrieta fue un producto de su época. Antes California había existido sin dar jamás, espontáneamente, un hombre parecido a Murrieta. Éste surge y se hace en los primeros años de la dominación yanqui. Por ello los mismos norteamericanos, que son los que más a fondo estudian y enaltecen al bandido californiano, hacen resaltar bien la época y justifican los innegables delitos de Murrieta como

*originados por el alud de aventureros de toda clase que se abatió sobre la recién conquistada California al descubrirse en ella oro”*²⁰.

El Coyote y Joaquín Murrieta son por tanto —eso sí, con algunos matices que veremos a continuación— dos caras (realidad y ficción) de una misma moneda, de una misma situación histórica y de una misma reivindicación hispánica. El propio Mallorquí, dentro de su novela, hará a Murrieta evocar al enmascarado héroe californiano en estos términos:

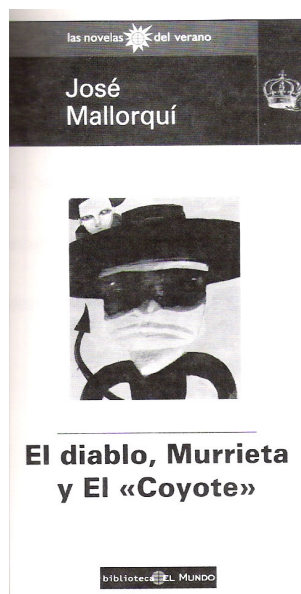
*“No sé si eso del “Coyote” es verdad; pero si no existe más que en la fantasía de unos cuantos, está haciendo falta que la fantasía se transforme en realidad, y que alguien castigue a los que se portan tan mal con nosotros”*²¹.

La novela *El Diablo, Murrieta y el Coyote* presenta estructura compleja y fracturada. Aparece dividida en dos partes, “*El hombre*” (que abarcaría los cuatro primeros capítulos, más un epílogo) y “*El bandido*” (que incluiría los cinco últimos). La primera mitad se centra en el Murrieta previo a su carrera delictiva. En el primer capítulo de la novela, años después de la muerte del famoso personaje, una oportuna pregunta de un periodista norteamericano hará a César de Echagüe evocar la figura del forajido, a quien conoció personalmente. La situación permite a Mallorquí narrar en los tres capítulos siguientes la versión canónica del mito. Nos situamos en la California del año 1850; antes de lanzarse a la búsqueda de oro Murrieta y su esposa trabajan brevemente en el rancho de los Echagüe. Tras descubrir un yacimiento, el terreno propiedad del joven es ocupado violentamente por cinco colonos anglosajones que, sin más justificación que la envidia y el racismo, prenden fuego a su propiedad y violan a Rosita. Una vez más, como en tantas aventuras del Coyote, la razón del conflicto no es otra que la discriminación de los hispano-californianos y el cuestionamiento de su sistema legal tras la llegada de los incursos nortños. Por ejemplo, así se justifica uno de los asesinatos, por más señas veterano de la

²⁰ José Mallorquí. *Diligencia a Monterrey / El diablo, Murrieta y el Coyote*. Colección *El Coyote*. Planeta DeAgostini. Barcelona. 2003. Página 70. (Reedición de la novela *El diablo, Murrieta y el Coyote* originalmente publicada por Ediciones Clíper).

²¹ Ídem nota anterior. Página 86.

guerra por el dominio de California que enfrentó a Méjico y Estados Unidos: “*¡Ya estamos hartos de que se nos robe! [...] Esta tierra no se ha ganado para vosotros. Puedes ir a Washington a discutir con el tío Sam sobre si tienes derechos o no. Pero entretanto tu denuncia ha caducado. El yacimiento es nuestro*”²².



El diablo, Murrieta y El «Coyote». Reedición a cargo de Unidad Editorial (1998). Ejemplar regalado con el diario *El Mundo* dentro de la colección *Las novelas del verano*.

Fuente: VV.AA. *El Coyote*. Volumen I. Colección *Maestros de la Historieta* número 5. Quirón Ediciones. Valladolid. 2000.

Los vecinos de Murrieta, también anglosajones pero con menos perjuicios hacia los hispanos, deciden capturar a los criminales y aplicar su propia justicia a falta de una legalidad oficialmente constituida. Sin embargo, el agraviado mejicano se niega a reconocer a los culpables cuando averigua que sus conciudadanos pretenden sólo ahorcar a uno de ellos —“*Era imposible en la California de 1850 castigar con la pena de muerte a cinco norteamericanos por el delito de asalto y violencia contra una mexicana. Estaba demasiado cerca la guerra contra México*”²³, para que se pudiera castigar algunos soldados

²² Ídem nota anterior. Página 91.

²³ El tratado de Guadalupe-Hidalgo, que zanjó la contienda entre los dos países americanos reconociendo el dominio estadounidense sobre California, se firmó en febrero de 1848.

por delito contra los vencidos”, dice Mallorquí²⁴ — y los asesinos quedan en libertad. Murrieta, hasta entonces un joven afable y pacífico, decidirá seguir la oscura senda de la violencia. Acaba a tiros con los cinco infames en una emboscada sin más ayuda que la de un siniestro personaje, Jack Tres Dedos, y marca con su cuchillo en sus rostros, a modo de lúgubre firma, una simbólica ‘M’: la inicial de su apellido. Así se cierra la primera parte de la novela, en la que llama la atención el protagonismo absoluto de Murrieta y la virtual ausencia del Coyote, que sólo interviene una vez en la narración. Su actuación sucede tras el incendio de la propiedad del mejicano. El enmascarado llega demasiado tarde para salvar a Rosita, pero consigue evitar que un inconsciente Murrieta muera pasto de las llamas. Cuando el justiciero le ofrece ayuda para capturar a los asesinos, el joven la rechaza.

La segunda parte de la novela, “*El bandido*”, se inicia con un salto cronológico que nos sitúa en 1852 —en pleno apogeo de la actividad de Murrieta como fuera de la ley— y nada más y nada menos que en el banquete de boda de César de Echagüe con su primera esposa, Leonor de Acevedo. La tranquilidad de la celebración —que cuenta con la presencia, entre otros invitados, del general Curtis, gobernador de California— se ve turbada por la aparición inesperada del propio Murrieta. La tensión crece en el ambiente cuando el militar norteamericano reconoce al fuera de la ley y ordena cercar discretamente la residencia de los Echagüe. Mientras, el bandido se mezcla entre los invitados y traba amistad con Marielena, la inocente prima de César (capítulos 5 y 6). La acción se interrumpe con un breve retorno al presente, a la entrevista entre Echagüe y el periodista del inicio del relato, para volver otra vez al año 1852. Marielena, enamorada a primera vista de Murrieta, interroga a su primo acerca del bandido (capítulo 7). En un nuevo quiebro argumental, Mallorquí retoma la historia de éste allá donde la había abandonado al finalizar la primera parte de la novela: la sed vengadora del joven parece aplacada tras la muerte de los asesinos de Rosita y pretende iniciar una nueva vida trabajando pacíficamente con su hermano, Jesús. Sin embargo, después de que éste resulte ahorcado por un crimen no cometido y de que el propio Murrieta sea maltratado por los asesinos de Jesús, se embarca en una nueva venganza que lo alejará definitivamente del lado de la ley, siempre

²⁴ José Mallorquí. *Diligencia a Monterrey / El diablo, Murrieta y el Coyote*. Colección *El Coyote*. Planeta DeAgostini. Barcelona. 2003. Página 100. (Reedición de la novela *El diablo, Murrieta y el Coyote* originalmente publicada por Ediciones Clíper).

acompañado de un cada vez más sanguinario Jack Tres Dedos (capítulos 8 y 9). La narración regresa una vez más a la fiesta de los Echagüe. Murrieta consigue burlar al gobernador y escapar. El Coyote pretende detener a Tres Dedos cuando averigua que ha asesinado a unos acróbatas chinos²⁵ que iban a actuar en el rancho. Esfuerzo inútil, pues los forajidos conseguirán huir, aunque antes el héroe enmascarado tendrá tiempo de lanzar una profética advertencia a Murrieta sobre su futuro. Marielena, enamorada de Joaquín, parte con ellos, convencida de que su presencia es necesaria para hacer recapacitar al bandido mejicano y alejarle del sendero de violencia que ha iniciado. La narración termina con una reflexión más bien sombría del César de Echagüe de 1852 acerca del destino de Murrieta: es un hombre con su propio ángel redentor (Marielena) y su propio diablo (Jack Tres Dedos)²⁶, de él dependerá seguir a uno o a otro, enmendarse o perderse definitivamente. Aunque quizá la auténtica conclusión de la novela se encuentre, paradójicamente, en el inicio de la misma, reinterpretado a la luz de esta última meditación de César, pues en el primer capítulo el noble californiano declara a propósito de Murrieta: “*su ángel tuvo menos fuerza que su demonio*”²⁷.

A partir de este repaso al argumento de *El Diablo, Murrieta y el Coyote*, surge una pregunta fundamental: ¿quién era Joaquín Murrieta para Mallorquí? ¿Un fuera de la ley sanguinario? “*Fue un bandido, porque robó y mató por dinero. Pero considerarle único*

²⁵ Este suceso aparentemente anecdótico en la trama de la novela revela una vez más la erudición de Mallorquí: recordemos que, como se ha comentado en la breve introducción histórica al personaje, parece confirmado que buena parte de las fechorías de la banda de Murrieta recayeron sobre víctimas orientales, aparentemente por la escasa resistencia que solían presentar.

²⁶ La dimensión ‘satánica’ de Jack Tres Dedos se manifiesta simbólicamente en una de sus apariciones en la novela. Adelantándose décadas a la ‘apocalíptica’ presentación del jinete interpretado por Clint Eastwood en *El jinete pálido* (*The Pale Rider*, Clint Eastwood, 1985), la imaginación de Mallorquí concibió la siguiente escena: Joaquín, torturado por sus captores anglosajones, solicita el socorro divino. Como no se produce respuesta, en un momento de desesperación invoca al mismísimo demonio en su ayuda. La siniestra plegaria del joven parece ser respondida por la repentina aparición de Tres Dedos, que pone en fuga a sus agresores.

²⁷ José Mallorquí. *Diligencia a Monterrey / El diablo, Murrieta y el Coyote*. Colección *El Coyote*. Planeta DeAgostini. Barcelona. 2003. Página 75. (Reedición de la novela *El diablo, Murrieta y el Coyote* originalmente publicada por Ediciones Clíper).

responsable de los delitos cometidos, sería como tanto para decir que la piedra que alguien tira desde lo alto de un monte es la única culpable del alud que provoca". ¿Un héroe o un villano? *"Murrieta fue bueno y malo. Y esto es lo mismo que decir que fue humano. Desde luego no era un monstruo, pero tampoco un santo"*. ¿Un patriota? *"Quiso serlo; pero su ángel tuvo menos fuerza que su diablo"*. Las anteriores afirmaciones aparecen en la novela puestas en boca de César de Echagüe mientras éste responde a las preguntas del periodista que le interroga²⁸. Se diría que el parecer de don César no se halla demasiado alejado del de su creador literario, pues en el prólogo de la novela el propio Mallorquí expresaba su opinión personal sobre Murrieta, compleja y nada maniquea:

"Yo veo a Murrieta más humano que malo o bueno. Era un hombre. Ni más ni menos. Como otras figuras más grandes de la historia, unos le detractaron y otros lo enaltecieron. Entre el héroe que veían en él sus admiradores, y el bandido, ladrón y asesino que le llamaban sus enemigos, existe un término medio; el hombre" ²⁹.

La pregunta que realmente nos interesa responder no es si Mallorquí consideraba a Murrieta un personaje positivo o negativo, bueno o malo, sino si lo contemplaba o no como 'español'. O, formulando la cuestión de otra forma, ¿podríamos decir que Murrieta constituye un símbolo de los valores sociales y culturales hispanos de la misma manera que el propio Coyote? Pero para hallar nuestra respuesta es necesario tener presente la visión general que el escritor tenía del bandido: más humano que bueno o malo. Humano es tanto como decir real. Mallorquí parece ser consciente de estar tratando con un personaje histórico, con sus luces y sus sombras, y no con una ficción. Como consecuencia, nunca podrá ascender a la categoría del Coyote, que, como personaje surgido de la imaginación, se ajusta al prototipo de lo que hoy en día llamaríamos 'superhéroe'. A Murrieta ese estatus le está vedado, pues su historia se halla demasiado lastrada por sus fechorías y errores reales. No es un héroe, aunque él mismo pretenda considerarse como tal. Por eso, no es de

²⁸ Ídem nota anterior. Página 75.

²⁹ Ídem nota anterior. Páginas 69-70.

extrañar que en la novela el enmascarado californiano rechace compararse al bandido en el lacónico diálogo que los dos personajes mantienen en su último encuentro:

“Mirando al Coyote [Murrieta] preguntó:

—¿Por qué se interpone en mi camino?

—Porque sigues uno muy malo, Joaquín.

—El mismo que seguía usted antes de su muerte³⁰.

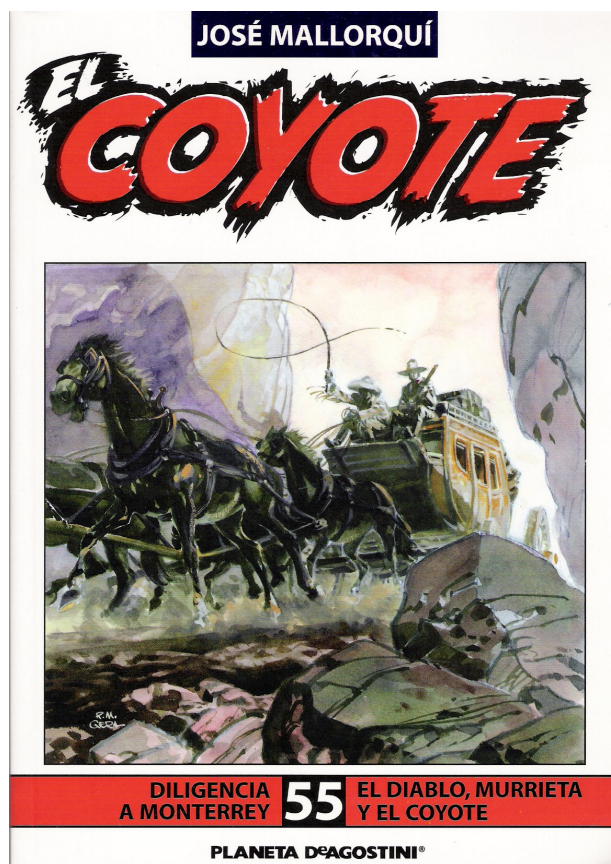
—Sería largo de discutir si tú y yo somos iguales”³¹.

La superioridad de César de Echagüe sobre Murrieta se manifiesta en la novela en dos planos distintos: el racional y el moral.

El plano racional afecta a los fines que guían la conducta de los dos personajes. El Coyote acepta con fría racionalidad y una pizca de estoicismo la evidencia histórica de los tiempos que le han tocado vivir y ajusta su tarea como justiciero a esta visión de la realidad: César de Echagüe considera absurdo y vano enfrentarse a la supremacía norteamericana en California, se conforma con rectificar fallos y corrupciones puntuales de la justicia anglosajona. La marginación de sus compatriotas, al fin y a la postre, corresponde a una situación transitoria que en el futuro habrá de enmendarse por sí misma, cuando tanto californianos hispanos como californianos anglosajones sean considerados ciudadanos de la Unión con idénticos derechos. En este sentido, podríamos decir que la actividad clandestina del Coyote pretende favorecer la integración, no oponerse al curso de la historia.

³⁰ Al final de la primera entrega de la serie de *El Coyote*, César de Echagüe, después de comprometerse con Leonor y revelar su identidad secreta, decidía acabar definitivamente con su actividad justiciera para dedicarse por completo a sus obligaciones familiares. Obviamente, el éxito de la novela obligó a Mallorquí a continuar narrando las andanzas del personaje y al resignado César a volver a asumir su identidad enmascarada. La acción del *flashback* de *El diablo, Murrieta y el Coyote* coincide cronológicamente con la boda de César, es decir, justo en medio de su período de retiro de su actividad justiciera. De ahí la referencia de Murrieta a la supuesta muerte del Coyote.

³¹ José Mallorquí. *Diligencia a Monterrey / El diablo, Murrieta y el Coyote*. Colección *El Coyote*. Planeta DeAgostini. Barcelona. 2003. Página 131. (Reedición de la novela *El diablo, Murrieta y el Coyote* originalmente publicada por Ediciones Clíper).



El diablo, Murrieta y El «Coyote». Reedición a cargo de Planeta DeAgostini (2003).

A diferencia del Coyote, Murrieta no comprende la lógica de los nuevos tiempos que impera en la California recién anexionada a la Unión, es decir, es incapaz de asimilar que la hegemonía hispana ha sido desplazada, ya para siempre, por el poder anglosajón. Si en César de Echagüe impera la racionalidad, en Murrieta parece dominar la pasión, el impulso irreflexivo. Ofuscado por su tragedia personal, no puede tomar esa distancia de la realidad que proporciona siempre una visión más objetiva de la misma. Para el bandido, los anglosajones han traído el mal a las tierras hispanas. Por tanto, son sus enemigos y no descansará hasta que sean derrotados por completo (o hasta que él mismo perezca en el intento). Su rebelión adquiere así un significado que, según el punto de vista personal que adoptemos, podríamos denominar ‘romántico’ o ‘retrógrado’, pues su más profundo deseo vendría a ser la recuperación del antiguo dominio hispano de California. Al menos esto se desprende de las ardientes palabras que un exaltado Murrieta espeta al gobernador Curtis durante la fiesta de los Echagüe:

*“Mi ley es tan respetada como la del propio rey de cuando gobernaba estos territorios. Algún día gobernaré California después de expulsar de ella a los yanquis [...]. Yo los humillaré y destruiré. Y algún día ofreceré una bandera norteamericana para que usted la utilice como alfombra”*³².

Si los fines del Coyote y de Murrieta son dispares, también lo son los medios usados para llevarlos a cabo. Entramos ahora de lleno en el plano moral: un trecho ético separa a los dos personajes. El Coyote es un héroe y, como tal, una encarnación de valores como la justicia y el patriotismo. Sin embargo, y a pesar de que Mallorquí le reconozca una cierta nobleza de carácter, Murrieta no siente muchos escrúpulos a la hora de emplear medios deshonorables (como el robo) para avivar su permanente guerra contra los anglosajones. Su propio egoísmo se confunde con la causa que reivindica. Recordemos las palabras de Mallorquí: *“su ángel tuvo menos fuerza que su demonio”*; es el personaje de Jack Tres Dedos quien parece arrastrar progresivamente a Joaquín hacia la depravación.

Mallorquí resume de forma rotunda las diferencias que distinguen las conductas del justiciero y el bandido en un diálogo que César de Echagüe sostiene en un momento dado con su reciente esposa, Leonor:

“—[Murrieta] Es un patriota —observó Leonor—. Defiende nuestra California.

—No seas ingenua, Leonorcita. Joaquín era un buen muchacho antes de que le sucediera cuanto le sucedió, pero tiene a su lado a un mal diablo que le aconseja pésimamente. Anda mal... y acabará peor. Desconfía de los patriotas que se dedican a asaltar diligencias. Son dos profesiones que no pueden ir de acuerdo.

[...]

*—¿Le tienes un poco de antipatía porque ha ocupado el puesto que dejó vacante el “Coyote”?*³³

³² Ídem nota anterior. Página 119.

³³ De nuevo, una referencia a la negativa de César a asumir la identidad del Coyote después de su matrimonio.

—El “Coyote” era un caballero, Leonor. Entre él y Murrieta media un abismo. El uno tenía ideales. Murrieta sólo tiene ambiciones”³⁴.

Pero, a pesar de estas insoslayables diferencias, Murrieta comparte con el Coyote su marcado carácter hispano. La descripción que Mallorquí proporciona de Joaquín Murrieta en la novela destaca el donaire típicamente español del personaje y evoca a los nobles caballeros de antaño:

*“Su distinción ha justificado la leyenda de que era de familia aristocrática. Quienes no conocían su ascendencia podían confundirle con un hidalgo. De haber continuado el viejo régimen, o sea, de haber permanecido California bajo banderas reales, Joaquín habría logrado encumbrarse”*³⁵.

La españolidad de Joaquín no sólo se refleja en su fenotipo, sino que casi podría decirse que proviene de su genotipo, si consideramos éste en un sentido más espiritual que biológico. Es posible acusar a Mallorquí de etnocentrismo, pero desde luego no de racismo. Que Murrieta sea un mestizo es irrelevante: la mezcla de razas no merma su herencia española. Su linaje y el de su esposa se remontan hasta los propios conquistadores:

*“Los antepasados de Joaquín y Rosita fueron soldados de Cortés y Coronado. Sangre pura, hasta cierto punto. Algo de mezcla india; pero poca. En las colonias españolas esto tenía poca importancia. El color de la sangre es menos importante que el del alma”*³⁶.

Como corresponde a su herencia hispana, Murrieta demostrará un acusado orgullo de raza, mucho más virulento que el del propio Coyote y capaz de aflorar a la más nimia provocación anglosajona. Por ejemplo, en la celebración de la boda de César de Echagüe,

³⁴ José Mallorquí. *Diligencia a Monterrey / El diablo, Murrieta y el Coyote*. Colección *El Coyote*. Planeta DeAgostini. Barcelona. 2003. Página 116. (Reedición de la novela *El diablo, Murrieta y el Coyote* originalmente publicada por Ediciones Clíper).

³⁵ Ídem nota anterior. Página 76.

³⁶ Ídem nota anterior. Página 76.

las obsequiosas atenciones que el anfitrión dedica al gobernador norteamericano despertarán la ira de Joaquín :

*“Ahí viene el gobernador, general Curtis. Un veterano de la guerra contra México. ¡Bienvenido a esta casa, general! Los nietos de los conquistadores os saludan. ¿No es así, don César? —Murrieta acentuó su ironía y siguió, como si hablara al gobernador—: Os saludan y os limpian los zapatos, señor. Los lleváis muy llenos de polvo”*³⁷.

La argumentación expuesta hasta aquí parece suficiente para responder a la pregunta que nos habíamos planteado acerca de la españolidad de Murrieta en la obra de Mallorquí. ¿Podemos considerar al personaje como un símbolo de ‘lo español’, al igual que el propio Coyote? A mi entender, la respuesta es afirmativa: si el Coyote personifica los más altos valores de lo español, Murrieta encarna también a la cultura hispana, pero en sus valores extremos (sus claros y sus negruras, lo mejor y lo peor, lo más heroico y lo más picaresco, el patriotismo y la ambición personal). Por eso, el personaje puede encuadrarse en una tradición cultural excepcionalmente fecunda en nuestro país: la del bandolerismo. Ésta parece ser también la opinión del propio Mallorquí, como él mismo reconoce en el prólogo de la novela:

*“En Murrieta se representan las virtudes del hidalgo y del caballero. El Oeste ha producido otros “hombres malos”; pero sólo Murrieta ha merecido el honor de representar al que en España conocemos por “bandido generoso”, al patriota que lucha contra un yugo innegable, más impuesto por los hombres que llegaron a California que por el mismo Gobierno norteamericano, que en el caso de Murrieta permaneció un poco al margen de los acontecimientos”*³⁸.

Toda la extensa disquisición anterior no tiene otro fin que el siguiente: exponer que existía una base literaria en la que se ligaba al personaje con la tradición española. Y que

³⁷ Ídem nota anterior. Página 113.

³⁸ Ídem nota anterior. Página 70.

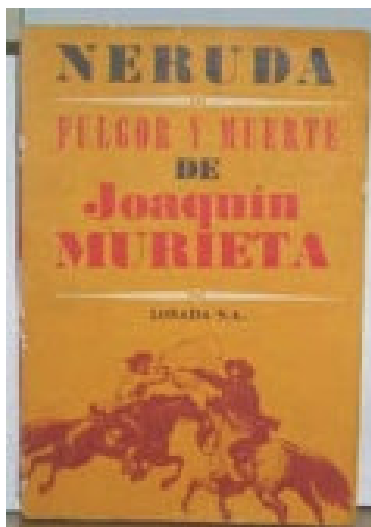
esa base venía proporcionada, por enésima vez, por la mano de José Mallorquí. Motivos más que suficientes para suponer que, si el cine español se hubiera planteado la traslación al celuloide de las andanzas del forajido en los años cincuenta —la época del díptico sobre el Coyote de Marchent y de la proyectada *El fabuloso Barón de Arizona*— la presencia del escritor barcelonés habría sido punto menos que ineludible en la futura adaptación. Asimismo, hubiera sido lógico esperar con igual seguridad un tratamiento en primer plano de la componente ‘española’ del carácter de Murrieta que evidenciara la nacionalidad del film y lo distinguiera claramente de los *westerns* llegados de Hollywood. Pero, recordemos, todo este pequeño razonamiento se basa en una premisa falsa: ‘si se hubiera planteado la adaptación en los años 50’. Porque la versión fílmica española de las correrías de Murrieta en realidad no alcanzaría las pantallas de los cines hasta mediados de la década siguiente.

Es cierto que en los años sesenta la obra de Mallorquí había cedido parte de la pujanza comercial que la había encumbrado en las décadas anteriores. Pero, aun suponiendo que los posibles responsables de la aproximación cinematográfica a Murrieta considerasen trasnochados los textos del famoso autor, la dimensión hispana presente en el personaje era de tal envergadura que podría haber justificado por sí misma un acercamiento ‘diferencial’ (político, social o cultural) al mismo. Permítaseme un pequeño inciso (¡otro más!) para mostrar brevemente un ejemplo que creo que puede ilustrar perfectamente la afirmación anterior.

Precisamente coincidiendo cronológicamente con el estreno del film español sobre Murrieta, el afamado poeta chileno Pablo Neruda comenzaba la redacción en Chile de una obra teatral en la que plasmaría su personal visión del personaje y que respondería al enfático título de *Fulgor y muerte de Joaquín Murieta*. Era 1965, en medio de esos años sesenta en los que “los géneros menores comenzaban a tener un apogeo de sobrevaloración. El *western* y el *vaudeville* no eran ya vergonzantes”³⁹. La pieza teatral, a medio camino entre la vanguardia y el humor absurdo, evita la representación física de Murrieta (o Murieta, pues Neruda parece preferir la versión de su apellido que hurta una de

³⁹ Luis Chitarroni en la introducción a *Fulgor y muerte de Joaquín Murieta*. De Bols!llo. Random House. Mondadori. Barcelona. 2004. Páginas 8-9.

las ‘erres’), que sustituye unas veces por un juego de luces, otras por una voz en *off*⁴⁰. Pero no nos interesa ahora discutir las posibles innovaciones artístico-estéticas de la obra, ni la presencia física del personaje, sino su presencia ‘ideológica’. Dicho más claramente, podemos parafrasear la pregunta que ya habíamos planteado antes al hablar de la obra de Mallorquí: ¿quién es Joaquín Murrieta para Neruda? ¿Constituye también para él un símbolo de lo hispano?



Primera edición de *Fulgor y muerte de Joaquín Murieta* de Pablo Neruda.

Fuente: <http://www.elkalibros.com/secciones/primerasediciones/seccion.shtml>

Respuesta nuevamente afirmativa. El poeta no sólo aborda explícitamente el enfrentamiento entre cultura anglosajona e hispana que articula el mito de Murrieta, sino que, para empezar, se ‘apropia’ de la nacionalidad del bandido mejicano: pasmémonos, resulta que para Neruda, Murrieta era... ¡chileno!⁴¹. En la “Antecedencia” de la obra, a modo de preámbulo, el reconocido literato escribe:

⁴⁰ El protagonismo ‘físicamente real’ recae más bien en el lugarteniente de Joaquín, Jack Tres Dedos (rebautizado para la ocasión como ‘Juan Tres Dedos’), convertido en un personaje simpático y purgado de la carga siniestra que le había asignado Mallorquí, así como en un timorato funcionario que decide acompañarle en sus aventuras.

⁴¹ A pesar de lo que pueda parecer en un principio, la transformación de la nacionalidad del bandido no se debe única y exclusivamente a ese exceso de imaginación que los críticos denominan ‘licencia poética’ cuando proviene de un escritor encumbrado y ‘disparate’ cuando proviene de un escritor popular. Hay toda una tradición folclórica muy difundida que situaría el origen de Murrieta en el propio Chile, tal y como recoge

“El fantasma de Joaquín Murieta recorre aún las Californias. En las noches de luna se le ve cruzar, cabalgando su caballo vengativo, por los páramos de Sonora, o desaparecer en las soledades de la Sierra Madre Mexicana.

Los pasos del fantasma, sin embargo, se dirigen a Chile, y esto lo saben los chilenos, los chilenos del campo y del pueblo, los chilenos de las minas, montañas, estepas, caseríos, los chilenos del mar, del golfo de Penas.

Cuando salió de Valparaíso a conquistar el oro y a buscar la muerte, no sabía que su nacionalidad sería repartida y su personalidad desmenuzada. No sabía que su recuerdo sería decapitado como él mismo lo fuera por aquellos que lo injusticiaron.

Pero Joaquín Murieta fue chileno.

*Yo conozco las pruebas”*⁴².

Es decir, de nuevo nos encontramos con un escritor que decide proyectar sobre el mito de Murrieta su propia identidad nacional, ahora ya no la española, sino la chilena. Ahora bien, aunque las alusiones evocadoras o incluso patrióticas a Chile preñen todo el texto de la obra, Neruda no agota la dimensión simbólica del bandido considerándolo únicamente representación de su país. Además, lo convierte en metáfora de toda Latinoamérica (“*su nacionalidad sería repartida y su personalidad desmenuzada*”, dice el poeta), del universo hispano en su conjunto, pero entendido no sólo desde un punto de vista racial, como en la obra de Mallorquí, sino desde una postura primordialmente ideológica. A lo largo de *Fulgor y muerte de Joaquín Murieta* abundan las referencias al abuso ejercido

William Mero en su artículo ya mencionado. El origen de esta leyenda podría situarse en una versión chilena de la biografía del bandido adaptada a partir de un texto francés, como indica Mero: “*From there it appeared in Chile where it was translated from French back into Spanish by Roberto Hyenne. Under the new author Murrieta loses his Mexican citizenship and becomes a Chilean, “El Bandito [sic] Chileno”. In fact Joaquin becomes so popular among his “fellow countrymen” that a statue was erected in Chile dedicated to the memory of this brave “Chilean” fighter against injustice. Spanish publishers plagiarized the Chilean version and republished the book as El Caballero Chileno, by a “Professor” Acigar*”.

⁴² Pablo Neruda. *Fulgor y muerte de Joaquín Murieta*. De Bolsillo. Random House. Mondadori. Barcelona. 2004. Página 23.

por los anglosajones sobre los hispanos; si bien la acción (si en una obra vanguardista se puede hablar de ‘acción’) se desarrolla en la California de mediados del XIX, Neruda proyecta sobre este conflicto racial toda la efervescencia política propia de la década de los sesenta del siglo XX. Y precisamente éstas dos componentes —la nacionalista (reelaboración del origen de Murrieta como chileno y no como español) y la política (crítica a los Estados Unidos y defensa de valores marxistas asociados al colectivo latinoamericano)— constituyen las principales diferencias que van a distinguir la ‘incursión *western*’ de Neruda frente a la obra de Mallorquí. Pero, atención, a pesar del abismo que separa el trabajo de los dos escritores —uno ensalzado e idolatrado por la crítica oficial; el otro, confinado por la misma a la subcategoría de la ‘literatura popular’— el análisis de sus respectivas revisiones o reescrituras del mito Murrieta arroja una más que notable coincidencia de fondo (y, ¡sorpresa!, a veces hasta de forma): la reivindicación de la aportación hispana a la formación de los Estados Unidos. Detengámonos brevemente en la siguiente escena: varios norteamericanos (motejados despectivamente por Neruda como ‘galgos’) acosan a un grupo de inmigrantes que, por la heterogeneidad de su procedencia, bien podrían considerarse una muestra representativa de toda la comunidad latinoamericana:

*“GALGO: Y ustedes qué hacen aquí? Son ciudadanos norteamericanos?
No conocen la ley?”*

*CHILENO: La ley del embudo? Sí, la conocemos. Poquito para nosotros,
todito para ustedes!*

*GALGO: Tienen que largarse! No estamos en México. Ésta es tierra de
la Unión.*

*CHILENO: La tierra es de los que la trabajan. Y aquí somos nosotros los
que la sudamos lavando arena.*

GALGO: Ya lo saben. No queremos negros ni chilenos por aquí. Ni mexicanos. Ésta no es tierra mexicana. Si siguen aquí se van a enfermar.

MEXICANO: Mexicanos nacimos y mexicanos somos. Y a mucho honor, señor gringo. Estas tierras se bautizaron con sudor mexicano. Se llama Tejas y San Francisco y Zamora.

OTRO: Se llaman Chapanal y Santa Cruz, San Diego, Calaveras.

OTRO: Se llaman Los Coyotes, San Luis Obispo, Arroyo Cantova

OTRO: Camula, Buenaventura.

OTRO: San Gabriel, Sacramento.

MEXICANO: Se llama como Sonora, como Cuernavaca.

CHILENO: Como Valparaíso, como Chillán Viejo.

MEXICANO: Dígame, pues, si estos nombres son gringos o cristianos?

GALGO: Se llenan la cabeza de nombres, de palabras...

CHILENO: Y ustedes se llenan de dólares.

GALGO: Aquí se acaba la discusión. Los nativos fuera de aquí! La guerra la ganamos nosotros! Debemos enseñarles lo que es la libertad!

TODOS LOS GALGOS: América for the Americans!

CHILENO: *Qué dicen? Qué gritan?*

MEXICANO: *Dicen: «América para los norteamericanos!»*

GALGO: *Y este trapo? Quién lo puso aquí?*

CHILENO: *No es un trapo. Soy chileno. Es mi banderita.*

LOS GALGOS: *A sacarla. Es bandera de nativos!»*⁴³.

El pasaje permite ilustrar a la perfección nuestra anterior disertación. Por ejemplo, en cuanto a las diferencias que separan a Neruda de Mallorquí. En primer lugar, la componente política: no hace falta buscar con demasiado ahínco para encontrar alguna referencia ideológica muy en consonancia con la exaltación de la época —sin ir más lejos, la escasamente disimulada proclama marxista “*la tierra es de los que la trabajan*” que pronuncia uno de los chilenos—. Una referencia que, evidentemente, sería impensable en la obra del escritor español. En segundo lugar, la componente nacionalista: la patriótica alusión a la bandera no se halla muy alejada del espíritu del creador del Coyote... si pasamos por alto al hecho de que Neruda se refiere a la enseña chilena y no a la española.

Pero, obviando las diferencias anteriores, sería imposible negar un regusto netamente mallorquiniano en el pasaje. Como el creador del Coyote, el autor de *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* pretende lanzar un alegato reivindicativo, rogar un reconocimiento histórico a los hispanos que ayudaron a forjar la futura nación estadounidense. Y para lograrlo, utiliza medios parecidos, como la alusión a los nombres españoles de algunas de las más importantes ciudades norteamericanas⁴⁴.

⁴³ Luis Chitarroni en la introducción a *Fulgor y muerte de Joaquín Murieta*. De Bols!llo. Random House. Mondadori. Barcelona. 2004. Páginas 71-73.

⁴⁴ Mallorquí se había adelantado a Neruda y había utilizando el mismo razonamiento casi veinte años antes que el chileno. Comparemos, por ejemplo, la similitud en forma y fondo de la escena de *Fulgor y muerte de Joaquín Murieta* con la argumentación del siguiente párrafo —ya comentado en otro apartado del presente trabajo— que Mallorquí ponía en boca del norteamericano ‘concienciado’ Edmonds Green en la

Neruda, a diferencia de Mallorquí, no se halla interesado en los aspectos psicológicos de la figura de Murrieta; no pretende dotar de humanidad al personaje. Para él, el bandido es una imagen, un monigote, una excusa, un pretexto, un instrumento que permite articular la pretensión ideológica que constituye el verdadero objetivo de la obra teatral. En definitiva: tenemos al fantasma del bandido de nuevo exhumado y convocado del más allá para ejercer como símbolo de una nacionalidad específica y como personificación de un concepto a la vez nacional y transnacional de hispanidad. La conclusión que podemos extraer del ejemplo de esta curiosa obra teatral es que, en los años sesenta, aún era posible (quizá, incluso con más fuerza que en las décadas anteriores) ofrecer una interpretación simbólica, sociológica, racial o ideológica del mito Murrieta. Naturalmente, siempre y cuando se buscara conscientemente tal significación.

Un significado que, precisamente, no buscaron con excesivo interés las aproximaciones cinematográficas al bandido propiciadas por la industria norteamericana. Al igual que James Addison Reavis, las hazañas/fechorías de Joaquín Murrieta no habían despertado ciertamente un gran interés entre los productores de Hollywood; podemos citar como principales adaptaciones *Joaquín Murrieta (The Gay Defender*, Gregory La Cava, 1927) y *Joaquín Murrieta (The Robin Hood of El Dorado*, William A. Wellman, 1936), films que se aproximan a la versión ‘legendaria’ de la vida del bandolero pero pasando de puntillas por la dimensión social de la misma. En 1964, coincidiendo con el apogeo del *western* europeo, llegaría a las pantallas la versión española de las andanzas del forajido. Analicemos con más detalle la misma.

primera novela del Coyote: “*Es posible —dijo— que dentro de ochenta o noventa años la población de California haya sido asimilada por la raza sajona. Quizá sea difícil encontrar apellidos españoles; pero, en cambio, puede tener la seguridad de que Los Ángeles se seguirá llamando así, San Francisco será San Francisco, Sacramento no habrá cambiado de nombre, y no sólo eso, sino que todos sus habitantes sentirán un gran orgullo de que sus antepasados pertenecieran a la raza de Don Quijote. Quizá, incluso, les levanten monumentos*”. José Mallorquí. *El Coyote / La vuelta del Coyote*. Colección *El Coyote*. Ediciones Forum, S.A. Barcelona. 1984. Página 11. (Reedición de la novela *El Coyote* originalmente publicada por Ediciones Clíper).



Imagen publicitaria del film *Joaquín Murrieta* (1936).

Fuente: http://cgi.ebay.com/Robin-Hood-of-El-Dorado-36-Warner-Baxter-Ann-Loring-2LC_W0QQitemZ7592478969QQcategoryZ60302QQcmdZViewItem#ebayphotohosting

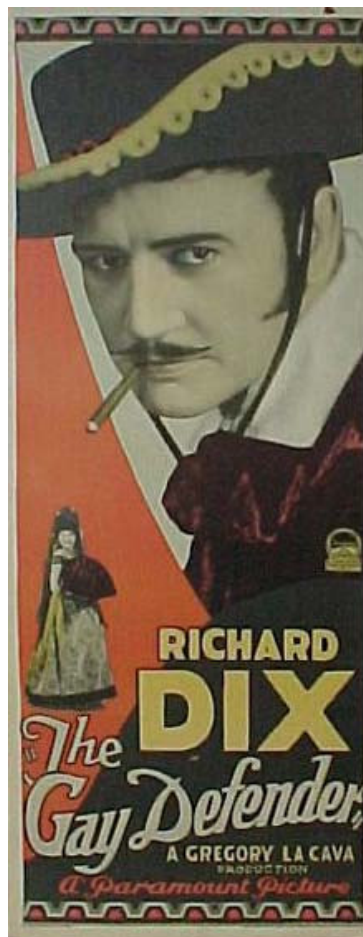


Imagen publicitaria del film *Joaquín Murrieta* (1927).

Fuente: <http://richarddix.com/lostfilm/gaydefender/gaydefenderins2a.jpg>

Joaquín Murrieta (George Sherman, 1964) nacería de la iniciativa de una productora española, Pro-Artis Ibérica S.A. Un primer hecho a tener en cuenta es que la película se gestaba como un proyecto financiado en exclusiva una compañía nacional, no como coproducción. ¿Significaba eso que la película se iba a orientar a un mercado interno? Ni mucho menos. Basta un breve repaso a la ficha técnica y artística del film para comprender el afán de difusión internacional que animaba al proyecto. Como realizador se contrataba a George Sherman, profesional norteamericano de notable talento para la composición visual y con una dilatada filmografía a sus espaldas⁴⁵; mientras que los roles principales quedaban en manos de dos estrellas de Hollywood, Jeffrey Hunter (en el papel de Murrieta) y Arthur Kennedy (como su perseguidor, Harry Love), lo suficientemente conocidas como para que su llegada a nuestro país desencadenara cierto revuelo entre los medios españoles de información cinematográfica⁴⁶.

⁴⁵ La filmografía completa de George Sherman (1908-1991) ronda el centenar de films. Su carrera como realizador comienza en los años 30, década en la dirigiría numerosos *westerns* de serie dentro de la famosa saga *The Three Mesquiteers* de la Republic, llegando a colaborar con la futura estrella del género, John Wayne. En los años 40 y 50, su carrera quedaría enclavada en esa categoría que hoy en día se suele denominar ‘artesanal’, rodando infinidad de películas de género de presupuesto medio-alto. Dentro del género *western*, podemos citar films como *El piel roja* (*Tomahawk*, 1951), *Asalto al Fuerte Clark* (*War Arrow*, 1954), *Duelo de razas* (*Comanche*, 1955) o *El tesoro de Pancho Villa* (*The Treasure of Pancho Villa*, 1955). A mediados de los sesenta la carrera de Sherman entraría en claro declive y, como muchos profesionales norteamericanos, encontraría una breve salida laboral en Europa: de ahí su implicación en dos películas españolas, la mencionada *Joaquín Murrieta* (1964) y *La nueva cenicienta* (1964) que le proporcionaría la insólita ocasión de dirigir a Marisol y el Dúo Dinámico. Después de estas incursiones españolas, Sherman rodaría sólo un film más en los sesenta, el *western Smoky* (1966). A inicios de los 70, su amigo John Wayne rescataría del retiro forzoso al veterano profesional ofreciéndole la dirección de *El gran Jack* (*Big Jake*, 1971), film producido e interpretado por el Duque. Sería la última película realizada por Sherman. Como tantos otros talentos del cine de género formados en el estilo clásico de Hollywood, la figura de George Sherman ha quedado en la actualidad un tanto relegada, a la espera de una merecedora revisión crítica.

⁴⁶ La llegada a España de Hunter y Kennedy propició sendas entrevistas publicadas en la revista *Fotogramas* realizadas por su colaborador Jorge Fiestas: “*Un buen chico, Jeffrey Hunter, será un bandido*” ocupaba, con profusión fotográfica, dos páginas (la 6 y la 7) del número 822 de la revista (17 de Julio de 1964); “*Arthur Kennedy 5 veces candidato al “Óscar” detesta el cine*” abría el número 824 en la primera página (31 de Julio de 1964).

Efectivamente, *Joaquín Murrieta* se plantea como un *western* al estilo de los de Hollywood, un *western* rodado con holgura de medios⁴⁷ que pretende negar su origen español y ofrecer a los espectadores un nivel de calidad desusado entre las aproximaciones nacionales al género que por aquel entonces ya empezaban a proliferar —y que le valió la calificación de *primera A* por parte de la Dirección General de Cinematografía⁴⁸—. La vista, por supuesto, estaba puesta en el mercado internacional: la película llegó a estrenarse en los propios Estados Unidos. El hecho de que una empresa de la categoría de la Warner Brothers se encargara de la distribución internacional del film confirma que los productores españoles alcanzaron con creces sus propósitos⁴⁹. Las primeras líneas de una acertada crítica publicada en *Film Ideal* tras el estreno de la película —y el que la revista le dedicase dos páginas a la misma es un hecho que habla claramente a favor de la calidad de la misma— resumían perfectamente la situación:

“Ovación a Molero por ser un productor inteligente [...]. Después de varios éxitos con películas totalmente españolas, ha producido un “western” con presupuesto elevado y se ha traído de los Estados Unidos a tres personas que conocen bien el género: George Sherman (“El tesoro de Pancho Villa”), como

⁴⁷ El coste de producción, según la información presentada ante la Junta de Clasificación ascendía a 12 millones de pesetas más un 20% de complemento (en total, 14.400.000 pesetas). Según el Sindicato Nacional de Espectáculo, el total ascendía a 21.883.427,21 pesetas, cifra más que apreciable para el cine español de la época.

⁴⁸ Otorgada en la Junta de Clasificación celebrada el día 2 de febrero de 1965. Quince votos apoyaron la citada clasificación de *primera A* y sólo hubo uno a favor de rebajarla a *primera B*. En los correspondientes informes de los miembros de la junta, pueden leerse comentarios elogiosos como el sucinto “*Muy bien*” que firmaba Pedro Cobelas o éste más extenso de Manuel Andrés Zabala: “*Dentro de su género es una buena película. Creo que por ello bien merece la máxima clasificación*”.

⁴⁹ Tal debió ser el entusiasmo de los productores con el resultado final de *Joaquín Murrieta* que trataron de publicitarla como “*la mejor película americana rodada en España*”. Esta frase de reclamo aparecía en la primera versión del tráiler que anunciaba el film, pero, sin embargo, hubo de ser suprimida por la oposición de la censura. En el informe de la sesión del día 9 de marzo de 1965 se puede leer la advertencia “*Suprimir la frase «La mejor película americana rodada en España»*” sin que se especifique la razón para la prohibición, aunque ésta bien pudiera ser que el capital empleado en la producción de la película era, al cien

*director, y como actores, a Jeffrey Hunter (“La verdadera historia de Jesé James”) y Arthur Kennedy (“Aquellos duros años”). Como resultado se ha obtenido un film sólido y uno de los pocos españoles que pueden competir comercialmente con los americanos. Nos alegramos por nuestra industria y esperamos que los productores acaben por comprender que no es malo invertir mucho dinero en una sola película cuando se pone la mirada en mercados más amplios que los nacionales; este es el único medio de subsistir hoy: el autarquismo hace mucho tiempo que ha desaparecido como postura económica. Y también, que es necesario captarse al público de su propio país”*⁵⁰.



Imagen publicitaria francesa del film español *Joaquín Murrieta* (1964).

Fuente: <http://www.cinaff.com/affiches/murieta%20!.jpg>

por cien —al menos oficialmente—, español. El tráiler de *Joaquín Murrieta*, expurgado de la fatídica frase, sería aprobado sin problemas por la Junta.

⁵⁰ Javier León en *Film Ideal* nº 164. 15 de Marzo de 1965.

Al menos en lo que se refiere a su promoción comercial, el film rehuía claramente la catalogación de film ‘español’ y pretendía medirse en el mercado —nacional e internacional— con las producciones norteamericanas. Ahora nuestra pregunta podría ser: ¿este afán de huir de la ‘excepcionalidad cultural’ española puede apreciarse también en el argumento de la película? Veamos.

La tarea de elaborar el guión de Joaquín Murrieta fue asignada a un profesional norteamericano, John O’Hanlon. Y este es un dato revelador al que deberíamos prestar atención. No tanto por la relevancia profesional de O’Hanlon —guionista quizá no excesivamente conocido, pero que había colaborado en películas de cierta trascendencia en Hollywood⁵¹—, sino, fundamentalmente, por la nacionalidad del mismo. En un párrafo anterior ya se ha comentado que, en los años cincuenta, una aproximación española al celuloide de la figura de Murrieta hubiera sido difícil de imaginar sin la mano de José Mallorquí. En 1964, año en el que una productora nacional se decide a llevar a cabo dicha adaptación, nos encontramos no sólo con la ausencia del escritor español, sino que, además, su ‘vacante’ ha sido ocupada por un guionista norteamericano. Que los productores confiaran el argumento de una película sobre Murrieta a un profesional anglosajón ya permite hacernos una idea de que, entre objetivos del film, no se encontraba precisamente añadir una dimensión de ‘reivindicación española’ al mito del personaje.

El Joaquín Murrieta de Sherman y O’Hanlon se aproxima, como la novela de Mallorquí que se ha comentado previamente, a la visión tradicional del origen del bandolero. El film se inicia con la llegada de Joaquín (Jeffrey Hunter) y Rosita (Sara Lezana) a la California norteamericana. Allí la joven pareja deberá hacer frente a un ambiente hostil hacia los mejicanos y sólo encontrará una mano amiga entre los anglosajones, la de Harry Love (Arthur Kennedy), tolerante representante de la ley y, paradójicamente, el hombre que finalmente acabará con la vida de Murrieta.

⁵¹ James O’Hanlon (1910-1969) colaboró en la elaboración de guiones de films tan conocidos como *Sahara* (Zoltan Korda, 1943), *Con destino a la Luna* (*Destination Moon*, Irving Pichel, 1950) y escribió en solitario el libreto del *western* musical *Doris Day en el Oeste* (*Calamity Jane*, David Butolph, 1953).

Los hitos de la legendaria vida del forajido se suceden: el joven matrimonio mejicano se hace con un pequeño terrenito y trabaja denodadamente buscando el filón de oro. Sherman subraya la felicidad que embarga a los dos enamorados mediante escenas marcadamente líricas: los jóvenes se besan, Joaquín toca la guitarra y canta para Rosita... y ésta finalmente le revela que en su vientre late la vida de un nuevo Murrieta; una noticia que renueva el anhelo del futuro padre por encontrar el oro (que garantizará el futuro de su hijo... “*¡Lejos de estas tierras donde no nos quieren a los mejicanos! En Sonora, en un rancho como te prometí. Aunque con mis manos tenga que destrozar estas montañas y mirar cada grano de arena, lo haré por nuestro hijo*”, promete Joaquín a Rosita). Los redoblados esfuerzos del muchacho dan su fruto y halla el preciado filón. Los Murrieta ríen y rezan en señal de agradecimiento. Poco dura su alegría, la llegada de unos buscadores de oro ‘gringos’, que ponen en duda la legítima posesión del terreno por parte de la pareja —y en este punto, es inevitable observar la semejanza entre el argumento del film y la versión de Mallorquí en *El diablo, Murrieta y el Coyote*— termina trágicamente con la violación (fuera de campo, aunque los gritos que escuchamos no dejan lugar a dudas) y muerte de Rosita, rematada con la tortura del desventurado Joaquín.

Murrieta vuelve al pueblo, pero leemos en la expresión del rostro que Jeffrey Hunter presta al mejicano que ya no es —y nunca podrá volver a ser— el mismo hombre. Joaquín acaba convertido en un tahúr... Consigue dinero y renueva su indumentaria: del humilde traje blanco típico de campesino mejicano pasa a vestirse como un vaquero... Un cambio que no sólo es estético, sino que también refleja de forma visual la pérdida de la inocencia de un Murrieta cada vez más habituado a frecuentar la sordidez de los *saloons*. Un día, mientras charla con Love, reconoce los rostros de los tres buscadores de oro que asesinaron y ultrajaron a su esposa. Murrieta pregunta a su amigo si, sólo con su testimonio —el testimonio de un mejicano— tiene alguna posibilidad de llevar a la horca a los criminales. La tibia respuesta del representante de la ley (“*Si hubiera más pruebas...*”) desata la ira del muchacho que, tomando el revólver del propio Love, acaba con la vida de los tres indeseables. Detenido por su antiguo camarada, en la cárcel conocerá a Jack Tres Dedos (Roberto Camardiel), un bandido mejicano condenado a la horca —retratado por O’Hanlan

y Sherman de forma ligeramente más benévola que Mallorquí⁵²— y a su compadre, Claudio (Pedro Osinaga). La oportuna ayuda de Kate (Diana Lorys) —una resuelta muchacha que regenta un establecimiento de comidas y una de las contados amigas de Murrieta entre los norteros— facilita la huida de los tres prisioneros. Tres Dedos invita a Joaquín unirse a su banda; el ofrecimiento, sin embargo, resultará aciago para el viejo bandido. “*Veníos con Murrieta ahora y os enseñaré a ser bandidos y hombres*”, grita un cada vez más cínico Joaquín, y los forajidos responden cabalgando silenciosamente tras él, dejando atrás a un atónito Tres Dedos que debe forzar el paso para alcanzarlos.

A partir de ahí, varias escenas exponen el apogeo de la carrera bandoleril de un Murrieta ahora embutido en un traje completamente negro —otra vez el cambio de indumentaria como símbolo de la transformación moral—. Se producen asaltos, robos, muertes... algunos de sus hombres imitan su vestimenta, atacan en diferentes puntos de California dando lugar al mito de la ‘ubicuidad’ de Murrieta. Sobre el capitán Harry Love recaerá la responsabilidad de la captura del forajido. Su patrulla llega hasta la guarida de la banda de Murrieta, sin embargo, la escaramuza subsiguiente da la victoria a los bandidos,

⁵² Es cierto que en el *Joaquín Murrieta* de Sherman encontramos a un Jack Tres Dedos despiadado y brutal. Por ejemplo, al igual que en la versión de Mallorquí, muestra un inusitado sadismo en el asesinato de orientales —una siniestra predilección que, como hemos visto, parece tener fundamento histórico—. “*Nada es más bonito que el grito de un chino con un cuchillo en la garganta*”, llega a decir el personaje en una escena. Además, al igual que ocurría en *El diablo, Murrieta y el Coyote*, el guión de O’Hanlon también señala a Tres Dedos como responsable de la definitiva espiral de violencia a la que se vio abocada la banda de Joaquín. Sin embargo, el film purga al personaje interpretado por Roberto Camardiel de la componente ‘satánica’ que le había conferido Mallorquí. A su modo, a pesar de su carácter virulento y atrabiliario, el bandido no carece de una cierta ingenuidad e incluso de honor —por ejemplo, en el tramo final de la película se negará a huir y, por lealtad, cabalgará junto a Murrieta en su último enfrentamiento con los hombres de Love, aun a sabiendas de que el gesto le conducirá a él también a la muerte—. Es más, el Jack Tres Dedos de la película de Sherman aparece incluso dotado de algún sentimiento religioso. En una escena humorística, Joaquín a punto está de ahorcar a su lugarteniente por haber cometido el robo de unas gallinas sin su permiso —en realidad, no pretende llevar su castigo hasta tal extremo, simplemente dar una lección al bandido—. Murrieta le conmina a rezar. Tres Dedos se niega, añadiendo: “*Sí, creo en Dios, pero supongo que Él no va a fijar su atención en mí en estos momentos*”. Estos rasgos de carácter —violento, sádico, traicionero, pero también ingenuo, simpático, campechano y con un sentimiento religioso muy particular— aproximarían al Tres Dedos del film de Sherman a la tipología de bandido mejicano que por entonces ya empezaba popularizarse en los personajes interpretados por el actor Fernando Sancho.

mientras que los *rangers* supervivientes se ven obligados a huir. Sólo la intercesión de Murrieta evita la muerte de Love, no obstante, el mejicano advertirá a su antiguo camarada de que su próximo encuentro será en calidad de enemigos: “*Yo pago mis deudas. Puede irse. Pero nuestra amistad termina dentro de veinte minutos. Después no habrá tregua*”.

A pesar de haber llegado a este ‘punto sin retorno’, Murrieta siempre va a conservar un cierto sentido moral. Por ejemplo, cuando Tres Dedos le informe de que ha robado unas gallinas a Kate obligará a su secuaz a devolver las aves a su legítima dueña. La visita de Joaquín al pueblo de Salinas acabará desencadenando un tiroteo con Love en el que el bandido saldrá malparado. Gravemente herido, Joaquín contará con la ayuda de Kate, que lo oculta del *ranger* mientras se repone de sus heridas. Se insinúa un conato de historia de amor entre Kate y Joaquín; sin embargo, Murrieta parece preferir mantenerse fiel al recuerdo de su primera esposa. Y será precisamente durante una visita a la tumba de ésta cuando el forajido se encuentre de nuevo frente a frente con su perseguidor. La amistad se impone a la violencia y, tras una breve pero desesperada discusión, Murrieta —que gracias a la convalecencia ha tenido ocasión de reflexionar sobre su vida (“*Puede que esta herida me sirva para ver las cosas más claras*”)— convence a Love para que le permita marchar sin retenerle. A cambio, el mejicano se compromete a disgregar su banda y abandonar, para siempre, su carrera criminal: “*Murrieta nunca volverá a cabalgar*”.

Pero Murrieta aún no ha restañado sus heridas al completo y nada más alcanzar su campamento cae presa de un proceso febril delirante. La incapacidad de su líder permite a Tres Dedos a asumir interinamente el mando del grupo. El orondo forajido, desconociendo el pacto de honor establecido entre Murrieta y Love, ordena recrudecer el ataque contra la población anglosajona, creyendo así obrar tal y como lo haría el propio Joaquín, pues considera que éste arde en deseos de venganza contra los ‘gringos’ por las heridas sufridas. Sherman superpone planos de Murrieta delirando en cama, otros que muestran los asaltos de sus hombres y algunos que reflejan distintos titulares de periódicos que achacan al forajido las fechorías de su banda: queda claro que Joaquín no es responsable de estos crímenes, pero la sociedad le cree culpable. El último de los titulares resume la situación: “*Sacramento Daily. 5 Junio 1851. California aterrorizada por Murrieta*”.

Joaquín supera la fiebre, pero su recuperación es amarga. Furioso, recrimina a los suyos su conducta durante los últimos meses. Él había jurado enmendarse ante Dios y ante

un hombre que creía en su honor... “Y ahora... ¿qué honor voy a tener ante él?”. Sólo halla una solución: cabalgar hasta Salinas y allí entregarse ante Love. Murrieta parte, consciente de que le aguarda la muerte. Pero no caerá solo. Tres Dedos y el resto de sus hombres deciden acompañarle en un último gesto de lealtad. “*Empezamos contigo y terminaremos contigo. Si vas a Salinas, iremos también*”. Sin embargo, jamás llegarán a su destino. Los hombres de Murrieta cabalgan en plano general... una panorámica ascendente hacia la derecha revela al espectador las figuras de varios vaqueros apostados en un altozano, y el descenso de la cámara que cierra el complejo movimiento muestra aún más *rangers* en primer término del encuadre, frente a la comitiva encabezada de Joaquín. Es una emboscada. Love se cree traicionado y no está dispuesto a dejar escapar de nuevo al forajido. Se desata un violento tiroteo, en el que perderán la vida tanto Joaquín como Tres Dedos, aunque aquél consigue, con sus últimas palabras agonizantes, rehabilitar su maltrecho honor ante Love: “*No rompí la promesa que le hice. Debe creerme. Lo juré sobre la tumba de Rosita. Lo juro ahora, lo prometo...*”.

Para hacer honor a la verdad, no puede afirmarse que la cuestión racial o incluso social se halle ausente en el guión de O’Hanlon. El film nos ofrece una descripción poco indulgente de la California de la ‘fiebre del oro’; se trata de un territorio violento, donde los recién llegados buscadores norteamericanos conforman una comunidad marcadamente excluyente. Cuando Rosita y Joaquín, en una de las primeras escenas de la película, deciden visitar una tienda regentada por un comerciante anglosajón, éste entabla el siguiente diálogo con Harry Love, que también se encuentra haciendo compras en el establecimiento:

COMERCIANTE: *Dígame usted, capitán, siendo ahora sheriff territorial...*

LOVE: *Sheriff delegado*⁵³.

⁵³ Por cierto, el inicio del diálogo ejemplifica una curiosa confusión que afecta a la práctica totalidad de películas del Oeste estrenadas en España. Si el término ‘*sheriff*’ había prendido rápidamente en nuestra cultura colectiva y era perfectamente comprendido por el público, el término ‘*marshall*’ no corrió igual fortuna y jamás llegó a ser popular entre las audiencias españolas. El vocablo *marshall* suele aparecer

COMERCIANTE: *¿Qué piensa hacer usted con esta gente? ¡Creí que hicimos una guerra para acabar con los mejicanos!*

LOVE: *Ésa no fue la razón, amigo.*

COMERCIANTE: *¿No? ¿Cuál fue entonces? Llegan como moscas a un panal de miel y cada día más.*

LOVE: *¿De dónde es usted, señor Briggs?*

COMERCIANTE: *De Boston, ¿por qué?*

LOVE: *Porque más o menos usted ha hecho igual que ellos si ha venido de más lejos.*

COMERCIANTE: *Pero yo soy americano y éste es mi territorio. Ellos son extranjeros.*

LOVE: *Algunos tal vez, porque vivían en otros sitios de Méjico. Pero muchos han nacido en California. Usted, señor Briggs, es bastante más extranjero que éstos. ¿No es así?*

Quizá la referencia más inteligente en el guión de O'Hanlon al choque cultural entre la población mejicana y anglosajona esté presente en la misma secuencia del film, aunque con un carácter menos explícito y más simbólico que el diálogo anterior. En el mismo establecimiento, Joaquín y Rosita toquetean un complicado cedazo de madera que han

encubierto bajo las más diversas denominaciones en el doblaje de los *westerns* estrenados en nuestro país: policía, *sheriff* federal, incluso simplemente *sheriff*... Tal vez se pretendía subrayar el carácter de 'representante de la ley' del cargo evitando la confusión de un público que desconocía las distintas competencias que implicaba cada uno de los roles.

tomado por una cuna para bebés. “*¡Los americanos piensan en la familia!*”, comenta el mejicano, complacido, a su esposa. Love tercia en la conversación: “*No lo crea. Es para separar el oro de la arena*”. El breve episodio dibuja con mayor claridad y precisión que cualquier extenso diálogo la ingenuidad de Joaquín y el carácter familiar heredado de su cultura hispana, que pronto han de verse enfrentadas al utilitarismo y avidez de la California de mediados del XIX. No obstante, estas lacras no son imputables a la población anglosajona en general sino a un tipo muy particular de norteamericanos que han emigrado a esas tierras. “*No nos juzgue demasiado mal, señora Murrieta. El oro trae toda clase de gente. Y estamos empezando a organizar la colonia*”, son las palabras que Love pronuncia a modo de disculpa ante Rosita tras un incidente racista entre Joaquín y un violento vaquero.

Y es este clima de intolerancia racial el que resulta el principal determinante de la tragedia de Joaquín. El descubrimiento del anhelado oro en el terreno de Murrieta dará pie a los tres criminales a invadir su propiedad. Uno de los tres vaqueros le pregunta si ha declarado su yacimiento y el mejicano responde “*¿Declarado? Oh, sí... no, no, mañana por la mañana traeré mucho vino de la ciudad y usted y sus amigos se quedarán. Beberemos, cantaremos y Rosita nos hará la comida*”. De nuevo aparece la ingenuidad de Joaquín. Y de nuevo aparece el problema de la legalidad de la propiedad como causa de la injusticia. “*Esta mina es nuestra*”, grita uno de los vaqueros. Murrieta responde: “*Pero estas señales son mías, llevamos aquí semanas...*”. De nada sirve su argumentación; otro de los vaqueros, antes de pasar vilmente a la acción, le increpa: “*Este no es tu territorio, ¿no lo sabes? Me pone nervioso ver mejicanos fuera de su país*”. Por tanto, no es de extrañar que cuando Murrieta inicie su personal cruzada fuera de la ley, haga de la venganza contra los anglosajones su lema principal. Así arenga en un momento de la película a sus hombres, tras haber cometido un asalto: “*Hoy os habéis portado como hombres, como soldados de verdad. Habéis luchado contra los que os arrebataron el país, os echaron de vuestras granjas, os robaron vuestras minas y vuestros derechos. Muy pronto todos los de nuestra sangre que odian a los gringos sabrán lo que estamos haciendo. Y vendrán a nosotros, a que les demos fusiles y caballos. Fusiles y caballos gringos*”.

Como se apreciará, este primer acercamiento al guión del *Joaquín Murrieta* de Sherman revela apreciables similitudes con el tratamiento que Mallorquí dedicaba al famoso bandido californiano dentro de la saga del Coyote. Y, en menor grado, hasta una cierta proximidad al tono combativo-reivindicativo de la pieza teatral de Neruda. Pero, ¿estas similitudes resistirían un análisis más pormenorizado, más molecular, más al detalle del contenido del film? Creo que la respuesta es negativa. Veamos por qué.

Tanto James O'Hanlon como José Mallorquí lanzan su mirada al pasado de California para encontrar la justificación socio-histórica de las fechorías de Murrieta —la población hispana que legítimamente residía en el territorio y que ahora se ve amenazada por los indeseables recién llegados con la ocupación nortea— Sin embargo, ambos viajes en el tiempo parten hacia diferentes destinos cronológicos. La mirada de O'Hanlon adolece de una ‘miopía histórica’ que la obliga a detenerse en la época de la dominación latinoamericana: California, antes de la Unión, era Méjico. La ojeada de Mallorquí, por el contrario, presenta una ‘agudeza visual’ interesada que le lleva a remontarse aún más allá, a las raíces ibéricas del estado: California, antes de la Unión, era España. Si la rebeldía de Murrieta en la novela mallorquiniana pretendía casi revivir la antigua autoridad española —*“Mi ley es tan respetada como la del propio rey de cuando gobernaba estos territorios”*⁵⁴— en el film todo patriotismo queda relegado al ámbito mejicano —*“¡Luchad con Murrieta y lucharéis por Méjico!”* proclama ante sus secuaces Joaquín—. Resulta llamativo que en el *Joaquín Murrieta* de Sherman no se aluda en ninguna escena, ni explícita ni implícitamente, a nuestro país, a su herencia histórica. Y ocasiones para ello no faltan precisamente. Observemos por ejemplo la breve perorata con de la que se sirve Murrieta para disculpar su odio a los norteamericanos ante el personaje interpretado por Arthur Kennedy:

“California es un país hermoso, capitán Love. Mi gente ha vivido aquí durante más de 200 años y quería mucho a esta tierra. Luego llegó el gringo, nos la

⁵⁴ José Mallorquí. *Diligencia a Monterrey / El diablo, Murrieta y el Coyote*. Colección *El Coyote*. Planeta DeAgostini. Barcelona. 2003. Página 119. (Reedición de la novela *El diablo, Murrieta y el Coyote* originalmente publicada por Ediciones Clíper).

arrebató por la fuerza. Destruyó los grandes ranchos, pisoteó los cultivos, contaminó los ríos y asoló California. Arrancó el oro de sus montañas y ahora esta tierra se está muriendo desangrada”.

Cualquier lector mínimamente familiarizado con la obra del creador del Coyote hubiera esperado que el alegato del bandido —que se retrotrae hasta siglos anteriores de la historia californiana— hubiera incluido una pequeña mención a los conquistadores, o a las primeras misiones hispanas, o a la independencia respecto a España... Sin embargo, no hallamos en la cita ninguna referencia a nuestra cultura nacional. Es posible que el discurso presente una cierta tonalidad reivindicativa, pero no es menos cierto que las mismas palabras las podía haber pronunciado indiferentemente un español, un mejicano, un *sioux* o un *cherokee*... ¿Por qué? Más que probablemente, porque ni los productores de la película, ni, por supuesto, O’Hanlon o Sherman se habían fijado como meta establecer un vínculo entre su narración y la historia de nuestro país, el consabido nexo histórico que legitimase la aproximación desde nuestra cinematografía a la figura del bandolero californiano. Antes bien, se trataba de soltar amarras. Por tanto, la oposición al estilo de Mallorquí no descansa en la evitación de toda profundización en la historia de California o en la atenuación de la dimensión hispana de Murrieta. Se trata, más bien, de evitar cualquier proyección nacional que pudiera funcionar a modo de ‘marca de agua’ sobre esa historia y esos rasgos de hispanidad mostrados, identificando el film como inequívocamente español y enturbiando la recepción del mismo en un mercado internacional.

A Sherman y O’Hanlon les interesa, ante todo, contar una historia, una historia con personajes bien contruidos desde un punto de vista psicológico. Por ello, prestan atención al contexto social en el que se desenvuelven sus protagonistas, pero sólo en la medida que este contexto va a condicionar su psicología y su conducta. En el balance entre interés por los personajes e interés por el contexto puede cifrarse la principal diferencia entre la aproximación a Joaquín Murrieta filmada por Sherman y la firmada por Neruda. Para el escritor chileno, el bandido era poco más que una excusa, un instrumento para mostrar el conflicto social en el que se fundamenta el auténtico propósito de su obra: la disección política —realizada más con la pasión del matarife que con la fría asepsia racional del cirujano— de la ideología estadounidense, especialmente en lo que atañe a su injerencia en

Iberoamérica. El contexto —el conflicto entre norteamericanos e hispanos en la California de la fiebre del oro— interesaba, por tanto, por sí mismo, o más bien por su dimensión simbólica como metáfora de la situación sociopolítica del siglo XX. Sherman y O'Hanlon, por el contrario, no permiten que este contexto histórico o social se imponga a la narración tal vez porque podría despistar al espectador asiduo al género *western*, que, sin duda era el tipo de público al que principalmente se dirigía el film. El conflicto social no es más que un instrumento que permite explicar la psicología de Murrieta, de un Murrieta hombre, no un Murrieta símbolo de lo hispano. En este sentido, el esquema narrativo de *Joaquín Murrieta* se asemeja en cierto modo al de los films de gánsters tan populares en la industria norteamericana de los años 30: en la pantalla se suceden el inicio, auge y posterior caída de un personaje fuera de la ley; la situación de marginación de la que habitualmente parte el protagonista suscita cierta simpatía en el espectador, pero no alcanza a disculpar su posterior carrera criminal. Efectivamente, el Joaquín Murrieta de Sherman es mejicano, y deja clara su condición nacional y su raza en distintas escenas de la película. Pero de ahí no podemos extraer la conclusión de que el personaje interpretado por Jeffrey Hunter constituya un símbolo de los mejicanos (o de los hispanos, como el Murieta 'chileno' de Neruda), de la misma forma que el personaje interpretado por Paul Muni en *Scarface, el terror del hampa* (*Scarface, Shame of a Nation*, Howard Hawks, 1932), a pesar de no ocultar su origen italiano, en modo alguno puede considerarse como un símbolo de la nación transalpina.

Evidentemente, un film como *Joaquín Murrieta* no se aviene bien a la ya mencionada idea de Frayling acerca de las aproximaciones europeas al *western* como vehículo de extrapolación a un entorno mítico de la propia ideología. Como se ha pretendido dejar claro a lo largo de los párrafos anteriores, la obra de Sherman se halla virtualmente libre de señas de identidad españolas. Ahora bien, teniendo en cuenta que la nacionalidad de sus principales responsables técnicos y artísticos es estadounidense, podríamos invertir la cuestión y preguntarnos si sobre la película se proyecta algún valor típicamente anglosajón. O al menos algún elemento, rasgo o guiño narrativo que facilitara la difusión del film entre el mercado norteamericano. En sentido estricto, una respuesta afirmativa resultaría demasiado tajante, pues, como salta a la vista al repasar el argumento, éste parece retratar de manera más digna a los californianos mejicanos que a los

californianos norteños e incluso contemplar con una cierta simpatía (¡ojo, simpatía, que no complacencia!) las hazañas criminales de Murrieta. Sin embargo, sí que parece relevante la presencia de una figura anglosajona coprotagonista que actúa como compensación del bandolero mejicano: el capitán Harry Love. Y esa relevancia tiene mucho que ver con un dato objetivo: a pesar de la importancia del *ranger* en el mito Murrieta, resulta significativo que el personaje no apareciera ni en la versión de Mallorquí ni en la de Neruda. Por tanto, es posible que la pregunta que deberíamos hacernos no sea tanto por qué aparece en el film de Sherman, sino más bien por qué se escatima su presencia en las dos obras hispanas.

En cualquier caso, el *ranger* interpretado por Arthur Kennedy en *Joaquín Murrieta* posee la suficiente entidad e interés como para dedicarle unas líneas. La tradición mítica le situaría en el rol de contrapunto, rival, enemigo jurado y finalmente asesino del bandido mejicano. Sin embargo, el guión de O'Hanlan dota al personaje de una nueva vertiente: la de hombre íntegro e incluso amigo de Murrieta. Se diría que, al mostrarnos el primer encuentro entre los dos camaradas/adversarios, Sherman parece anticipar ya de forma visual la compleja relación que unirá a ambos: tras su llegada al pueblo, Joaquín y Rosita se introducen en un comercio. La cámara, situada en el interior del mismo, muestra cómo entran y se dirigen a inspeccionar las mercancías que se exponen a su izquierda. Una breve panorámica a la derecha hace que la pareja salga de cuadro y entre en pantalla el personaje de Love mientras intercambia con el tendero el diálogo ya transcrito previamente. Los dos protagonistas han compartido un mismo plano, pero en ningún momento han compartido encuadre. Una paradoja visual que casi podría ilustrar la paradoja narrativa: los sucesivos encuentros y desencuentros que los dos personajes sufrirán a lo largo de la película.

Es precisamente la justa combinación de sus dos dimensiones, de sentido del deber y de amistad, de honor y piedad, la que convierte a Love en el personaje más equilibrado del film. Recordemos el diálogo con el tendero y que, aparte de describir la hostilidad local hacia los mejicanos, permite también introducir al capitán *ranger* como un hombre tolerante y desprejuiciado. Repasemos la evolución de su relación con Murrieta a lo largo de la película. Su amistad con Joaquín nace casi en el mismo comienzo de la narración, al apoyar al mejicano frente a un rudo vaquero que le acusaba injustamente de robo. Murrieta, agradecido, exclamará: “*Estoy contento de tener al menos un amigo*”. Será precisamente la venganza de Joaquín sobre los tres desalmados que acabaron con su esposa la que plantee

al representante de la ley el primer conflicto entre amistad y deber, que se resolverá a favor de este último. Love encarcela a Murrieta, pero, tras su fuga, será el bandido quien lo capture, aunque, en honor a su antigua camaradería, le permitirá escapar con vida. Pero no sin antes advertirle que su próximo encuentro será como rivales.



Jeffrey Hunter como Joaquín Murrieta y Arthur Kennedy como el capitán Love en el film *Joaquín Murrieta* (1964).

Fuente: <http://www.briansdriveintheater.com/beefcake/jeffreyhunter/jeffreyhunter24.jpg>

La carrera criminal separará definitivamente a los dos amigos. El *ranger* es un hombre de ley y orden. Si antes, despreciando la presión social, consideraba a Joaquín un hombre honrado, ahora, en justa reciprocidad, independientemente de los motivos que hayan conducido a su amigo al otro lado de la ley, lo considerará un criminal. Prestemos atención, por ejemplo, al diálogo que mantiene con Kate, la joven hostelera defensora de Murrieta:

KATE: *¿Es [Murrieta] un hombre malo? ¿Es un hombre realmente malo?*

LOVE: *Creo que sí.*

KATE: *Pero usted lo conoció cuando no lo era. Es verdad que se vengó... Y si le hubiera ocurrido a usted lo que a él, ¿qué es lo que hubiera hecho?*

LOVE: *Tenemos leyes.*

KATE: *¿Para los mejicanos, capitán? ¿Cuáles son sus crímenes? ¿Que lucha por su vida y por los suyos?*

LOVE: *Está explotando a su gente. Es verdad que hay intolerancia, ha habido una guerra y mucho resentimiento por ambos lados. Pero no es razón para cometer crímenes bajo una máscara de patriotismo. Murrieta es un asesino sin alma. Está haciendo tanto daño a su pueblo como sus víctimas.*

Aunque llega a herir de un tiro al bandido, el corazón de Love, haciendo honor a su apellido, es más blando de lo que aparenta. Cuando ante la tumba de Rosita tenga en sus manos la posibilidad de capturar a un debilitado Murrieta, el curtido capitán se apiadará de sus ruegos y decidirá concederle una última oportunidad de redención. Love es íntegro, pero, además, compasivo.

Retomando la pregunta que nos ha hecho dirigir nuestra atención hacia el personaje de Love, podríamos responderla ahora planteando una nueva cuestión: ¿podríamos considerar que el personaje interpretado por Arthur Kennedy funciona a lo largo del film como referente moral, casi como protagonista en la sombra, de manera que permita una cierta identificación de cara al espectador del mercado anglosajón? Regresando a la metáfora con el cine negro, ¿podría Love representar el rol de ese policía amigo de la

infancia o de ese pariente honrado que, habitualmente, tratan de reconducir al gángster por el proverbial ‘buen camino’ hasta que ya resulta demasiado tarde? La respuesta a esta pregunta es compleja, pues la relación establecida en el film de Sherman entre los personajes de Love y Murrieta dista mucho de ser maniquea o paternalista. Es, antes que nada y por encima de todo, trágica. El *fatum* se desliza en unas palabras que Murrieta confiesa a Love poco antes de acabar con la vida de los asesinos de Rosita y que van a resultar proféticas: “*Usted es el único amigo que tengo en esta tierra, señor Love. Siento que algún día llegue a odiar el nombre de Murrieta*”. La oportunidad de redención que Love le brindará *in extremis* no logra evitar la tragedia. El enfrentamiento final entre los dos hombres se diría escrito por el sino. Ante ello, sólo queda afrontar el destino con honor: antes de morir, Murrieta pedirá perdón ante su camarada/rival, un acto que no es si no una forma postrera de reafirmar su amistad.

Obsérvese como este pequeño repaso a las relaciones entre los dos coprotagonistas del film supone casi la reproducción punto por punto del argumento que ya había sido resumido en páginas anteriores. Efectivamente, el verdadero tema que vertebra el argumento de *Joaquín Murrieta* es el compañerismo transformado en enemistad. Ni siquiera las relaciones entre Murrieta y Rosita o entre Murrieta y Kate llegan a adquirir la trascendencia narrativa de la amistad entre el mejicano y Love. La película de Sherman se enmarca en esa tradición dentro del cine del Oeste que se complace en rondar el tema de la amistad traicionada, y que, por la profusión de films que la componen, casi podríamos decir que constituye un subgénero dentro del *western*⁵⁵. Sin duda, este complejo retrato de la relación Murrieta-Love es uno de los mayores hallazgos de la película, cuya responsabilidad recaería sobre el impecable guión de O’Hanlon. El otro gran mérito del film, sin embargo, habría que atribuirlo exclusivamente a su director, pues el talento en la puesta en escena y en la concepción de encuadres⁵⁶, así como el uso de unos patrones

⁵⁵ Un subgénero dentro del cual podríamos incluir la casi totalidad de *westerns* rodados por Sam Peckinpah, desde *Duelo en la alta sierra* (*Ride the High Country*, 1962) hasta *Pat Garrett and Billy the Kid* (1973) o buena parte de los films guionizados por Borden Chase, como *Río Rojo* (*Red River*, Howard Hawks, 1948), *Veracruz* (*Vera Cruz*, Robert Aldrich, 1954) o la aproximación española *Los pistoleros de Casa Grande / Gunfighters of Casa Grande* (Roy Rowland, 1963) que comentaremos más adelante.

⁵⁶ Podemos apuntar que, en general, Sherman hace gala del tradicional talento de los directores clásicos de Hollywood a la hora de elaborar los encuadres. Pero, además, encontramos algún plano llamativo

marcadamente personales en el diseño de la planificación⁵⁷ elevan la realización de Sherman por encima de la mera búsqueda de eficacia expositiva que siempre se ha pretendido achacar a los ‘artesanos’ de Hollywood.

* * * * *

por su originalidad. Por ejemplo, la escena que muestra a Murrieta en prisión tras dar cuenta de los asesinos de Rosita se abre con un encuadre inusitado: la cámara se sitúa detrás de una armería de madera en la que aparecen tendidos longitudinalmente cuatro rifles, ocupando casi la totalidad de la pantalla panorámica, en primer término. Pero entre las dos carabinas superiores y las dos inferiores hay un hueco (falta un rifle) a través del cual podemos ver, perfectamente encuadrado, al ayudante de Love. Éste se levanta, la cámara sigue su movimiento a la izquierda y deja atrás la armería con los cuatro rifles, de modo que el personaje pasa a primer término.

⁵⁷ En muchas escenas Sherman despliega una peculiar técnica de introducir la situación. El encuadre parte de un detalle alejado de los personajes, de la acción principal. Luego, una lenta panorámica de situación nos acerca hasta ésta. Este movimiento de la cámara implica un breve retardo que genera un ligero desconcierto, pero a veces también un cierto suspense, en el espectador. Ejemplo: la escena que sucede a la violación de Rosita y a la agresión física de Joaquín comienza con un recorrido panorámico que muestra el destrozado campamento en el que vivía la pareja. El espectador empieza a preocuparse por el destino de Murrieta. El movimiento de la cámara llega al final y entra en cuadro la figura del joven mejicano, tendido inconsciente en el suelo.

A veces Sherman emplea el recurso contrario, utilizar la panorámica de situación para alejarse de la acción principal. Con este movimiento el director —en algunas ocasiones, en otras el motivo parece menos evidente— parece querer introducir una cierta reflexión sobre la acción representada. Ejemplo: las violentas incursiones de la banda de Joaquín. Vemos al bandido y sus hombres disparando, cabalgando, arriesgando la vida, huyendo... y cuando parten la cámara se aleja de ellos y muestra al espectador los estragos causados en el campamento atacado: cadáveres, destrozos materiales, etc. Se diría que Sherman pretende evitar que nos dejemos llevar por la euforia de la identificación con el forajido, forzándonos, por unos segundos, a contemplar la atrocidad de sus obras.

El uso por parte de Sherman de estas dos técnicas llamó profundamente la atención del crítico Javier León, que en la ya mencionada reseña de la película publicada en el número 164 de la revista *Film Ideal* (Marzo de 1965) comentaba: “*No parecen muy claros los motivos a que obedece su continua obsesión por no comenzar las secuencias con la acción dramática que interesa, sino por darnos una especie de prólogo fijándose en unos elementos ambientales, espacio-temporales o de cualquier otro tipo, que sitúen el marco en que la acción se va a desarrollar. [...] Pero es que Sherman juega también con cartas de signo contrario: partir de un primer plano hasta alcanzar uno más general [...]*”.

Dos personajes reales de la historia del Oeste norteamericano relacionados directa o indirectamente con la tradición cultural española, James Addison Reavis y Joaquín Murrieta dieron lugar, como hemos visto, a dos aproximaciones cinematográficas en nuestro país en 1958 y 1964, respectivamente.

La primera pretendía abordar abiertamente la componente española presente en la biografía del personaje. La segunda, pretendía evitar toda proyección nacional sobre su argumento. La primera contaba con la presencia de Mallorquí como guionista. La segunda, rehúsa la colaboración del escritor (aun cuando literariamente había tratado la figura del propio Murrieta) y encargaba el libreto a un autor norteamericano. La realización de la primera correspondía a un reputado director español, y el reparto se componía de actores nacionales más o menos conocidos. La realización de la segunda recaía sobre un no menos reputado director de Hollywood y el reparto estaba encabezado por dos estrellas norteamericanas.

Obviamente algo había ocurrido en el panorama del *western* español durante la década que separa ambos proyectos: había renunciado a sus señas de identidad nacional a favor de un evidente afán de internacionalidad. Pero, exactamente, ¿cómo se produjo ese cambio? Trataremos de dilucidar la respuesta a esa pregunta a lo largo de los capítulos siguientes.

Capítulo 2. Hispanidad evanescente e internacionalidad emergente: El 'western español de segunda generación' (1962-1963).

Es preciso comenzar este apartado haciendo una puntualización. Nuestro estudio del proceso de 'internacionalización' del *western* español parte de una visión *a priori* introducida en el capítulo anterior a modo de preámbulo. Allí se presentaba como ejemplo de la fase inicial del proceso el proyecto *El fabuloso Barón de Arizona* de 1958, prototipo de un *western* con pretensiones de identidad nacional. Y a modo de paradigma de la fase final se introducía el film *Joaquín Murrieta* de 1964. Comenzar la exposición confrontando dos ejemplos extremos de dos modelos sucesivos tiene como ventaja una mayor claridad expositiva. Pero también supone una desventaja: al presentar los dos extremos de la evolución, el lector puede formarse la impresión equivocada de que ésta se desarrolló de forma gradual entre los límites cronológicos correspondientes a ambos ejemplos, finales de los años 50 y mediados de los años 60. Nada más lejos de la realidad. El proceso de internacionalización del género no se produjo de manera lenta, gradual o insidiosa, sino de forma abrupta y fulminante en un período temporal que podemos acotar con precisión entre los años 1962 y 1963.

Estudiar este fenómeno implica un cierto cambio de perspectiva respecto al anterior análisis del modelo argumental del 'western nacional puro'. Los primeros *westerns* españoles habían sido producidos de forma dispersa a través del tiempo —de modo que entre los Coyotes y los Zorros de Marchent mediaba poco menos de una década— lo que nos obligaba a contemplarlos casi al modo del astrónomo que observa un conjunto de estrellas distantes entre sí y las agrupa bajo el concepto abstracto de constelación —en nuestro caso, bajo el concepto no menos abstracto de un modelo narrativo—. Ahora se impone un cambio de lente y deberemos asumir más bien la mirada del biólogo que observa a través del microscopio los cambios casi instantáneos en una población de diminutos micro-organismos: unos nacen, otros mueren... y la propia heterogeneidad de la muestra impide la aplicación de paradigmas generales. La solución de compromiso pasa por tratar de agrupar los *westerns* españoles producidos entre 1962 y 1963 atendiendo no tanto a modelos estrictos, sino más bien a tendencias o a la presencia o ausencia de rasgos

específicos. Y la más importante tendencia que se puede apreciar en este período no es otra que la disolución definitiva del primer modelo argumental del cine del Oeste español.

Ya que he empleado el término disolución, introduzco una metáfora química: si pretendemos diluir una sustancia, podemos aumentar la cantidad de disolvente o podemos aguardar a que se rebaje el contenido de soluto. O ambas cosas a la vez. Esta última opción refleja poco más o menos lo que sucedió, volviendo al ámbito cinematográfico, al añejo modelo del '*western* nacional puro' entre 1962 y 1963. Su caída puede explicarse atendiendo a dos razones, una cuantitativa y la otra cualitativa:

- El incremento numérico de la producción de films del género (de tal modo que podemos situar en el año 1963 un primer *boom* del *western* español) que, forzosamente habría de traducirse en una diversificación de los contenidos del mismo. Como consecuencia, los *westerns* con señas de identidad españolas pierden el predominio numérico en la producción. Lo que antes era la regla, queda convertido en excepción.
- La corrupción súbita del modelo de *western* nacional. Además de verse mermadas en términos cuantitativos, las películas del Oeste que aún mantienen elementos idiosincrásicos de su origen patrio los exhiben de manera menos evidente que sus predecesoras. Se quebranta el modelo narrativo del '*western* nacional puro' y los elementos nacionales se disimulan o se transforman, ven rebajada su importancia en el argumento y en muchos casos quedan reducidos a la categoría de mera anécdota.

Analicemos brevemente ambos fenómenos. En primer lugar, ¿por qué se produce en torno a 1963 un salto cuantitativo en la producción de *westerns* españoles, de modo que en el anuario oficial de cinematografía de este año podemos encontrar hasta trece proyectos relacionados con el mundo del Oeste frente a los cinco que hallábamos en el correspondiente a 1962?

Tratando de dar una respuesta sencilla a una pregunta compleja, podríamos afirmar que se debió a un cambio de mentalidad en los productores de la época: los *westerns* españoles dejan de ser contemplados como excentricidades puntuales y empiezan a verse como elementos constituyentes de un *ciclo* cinematográfico. La industria cinematográfica española comienza, por primera vez, a considerar la posibilidad de una producción de *westerns* serial y se crean las infraestructuras necesarias a tal efecto, por el simple motivo de que estos rodajes se revelan como un negocio rentable. Varias razones podrían dar cuenta de esta rentabilidad: en primer lugar, la consolidación de inversiones extranjeras bajo la forma de coproducciones, que abarata los costes y abre el horizonte comercial del producto a mercados internacionales; pero tampoco habría que desdeñar como motivo el éxito que estas películas empiezan a cosechar ya entre el público nacional¹. Por otro lado, la confianza industrial en el nuevo subgénero aún no es completa. En realidad antes he empleado la palabra 'ciclo' y no 'género' o 'subgénero', pues es aquel término el que creo que refleja mejor la visión que algunos productores mantenían sobre el *western* español. Se percibe como una tendencia, pero todavía como una tendencia coyuntural: una moda que puede explotarse a corto plazo y garantizar unos beneficios discretos, pero sobre cuya viabilidad comercial a largo plazo aún no hay ninguna seguridad.

¹ Si hasta ahora los films patrios de *cow-boys* se habían comportado en taquilla de forma más bien modesta, ahora parecía que, poco a poco, el espectador medio comenzaba a ganar confianza en el subgénero. Citemos, como ejemplo, una encuesta aparecida en el número 162 de la revista *Film Ideal* (febrero de 1965). Los lectores de la publicación habían votado sus películas favoritas entre las estrenadas a lo largo de 1964 en una doble clasificación: extranjeras y españolas. Pues bien, en el *ranking* de films españoles dos *westerns* (incluidos en el ya mencionado anuario de 1963) alcanzaron una más que meritoria posición, encaramándose hasta los puestos quinto y sexto de la clasificación. Se trataban, respectivamente, de *Brandy / Cavalca e uccidi* (José Luis Borau, 1963) y *El sabor de la venganza / I tre spietati* (Joaquín Romero Marchent, 1963). Desde luego, no nos encontramos ante un fenómeno sociológico como el que protagonizaron las novelas de Mallorquí en la España de los años cuarenta, pero sí ante un indicio de que el subgénero empezaba a abandonar su condición marginal dentro de nuestra cinematografía.

Protegiendo el campamento. Las nuevas aportaciones de Eduardo Manzanos al western español.

La figura más destacada de este período, de nuevo, no es otra que la de Eduardo Manzanos. De los trece films del Oeste incluidos en el anuario de 1963, seis² corresponden a productoras en la órbita de Manzanos —a saber, Fénix Films y Copercines—. Si además tenemos en cuenta que el productor madrileño había introducido el subgénero en España y había consolidado en el mismo un modelo narrativo muy característico, podemos comprender por qué va a resultar un ejemplo paradigmático de los cambios operados en el western español durante este período.

A principios de la década de los sesenta, Eduardo Manzanos se encontraba en una ventajosa situación comercial en cuanto a participación en coproducciones internacionales. Había llegado a un acuerdo con el productor Emo Bistolfi, quien se había lanzado al rodaje de parodias italianas del género del Oeste. A diferencia de lo ocurrido en España, donde estas parodias constituyeron, como ya se ha explicado, más un conjunto heterogéneo de films que un subgénero bien definido, el western cómico de humor basto gozaría de bastante popularidad entre el público transalpino. Estas bufonadas ya eran conocidas en Italia desde antiguo³, pero a principios de los sesenta alcanzarían una espectacular expansión, de tal modo que algunos profesionales, como el mencionado productor Emo Bistolfi o la pareja de actores Walter Chiari y Raimondo Vianello, prácticamente se encasillarían dentro de este tipo de cine. Esta corriente itálica, aparentemente alejada de nuestra cinematografía, acabaría desembarcando en territorio español debido a motivos

² Son los siguientes: *El vengador de California / Il segno del Coyote* (Mario Caiano, 1963); *Héroes del Oeste / Gli eroi del West* (Steno, 1963); *Tres hombres buenos / I tre implacabili* (Joaquín Romero Marchent, 1963); *Brandy / Cavalca e uccidi* (José Luis Borau, 1963); *Cuatro balazos / Il vendicatore di Kansas City* (Agustín Navarro, 1963); *El hombre del valle maldito / L'uomo della valle maledetta* (Primo Zeglio, 1963).

³ Citemos, por ejemplo, películas como *Il fanciullo del West* (Giorgio Ferroni, 1943) y *Il bandolero stanco* (Fernando Cerchio, 1952).

estrictamente financieros. Como ha declarado recientemente el productor José Gutiérrez Maesso:

*“A principio del año 1959 el alza de costes de la producción cinematográfica italiana inició su invasión de los estudios y, sobre todo, de los exteriores españoles, tras comprobar no sólo sus bajos costes, sino también la validez de los técnicos y ‘eléctricos’ españoles. Por ello, a partir de entonces, aportaron tan solo el núcleo principal de cada producción”*⁴.

A la luz de estas circunstancias económicas se puede comprender mejor el acuerdo que uniría al italiano Bistolfi y el empresario español Eduardo Manzanos y fruto del cual nacerían tres westerns paródicos: *El sheriff terrible / Due contro tutti* (Antonio Momplet, 1962), *Héroes del Oeste / Gli eroi del West* (Steno, 1963) y *Los gemelos de Texas / I gemelli del Texas* (Steno, 1964).

Los tres títulos, enteramente olvidables, están protagonizados por la ya aludida pareja Chiari-Vianello que despliega un humor grueso cuya procacidad provocó algún que otro pequeño toque de atención por parte de la censura⁵.

⁴ Jesús García de Dueñas. *José G. Maesso, el número 1*. Diputación de Badajoz. Departamento de publicaciones. Badajoz. 2003. Página 341.

⁵ El informe sobre el guión de *Héroes del Oeste*, por ejemplo, fue autorizado pero “*debiendo suprimir a lo largo del guión las frases de excesiva crudeza y expresiones groseras*”. Asimismo, en dicho guión también se denunciaban algunas escenas por su supuesta ‘carga erótica’: “*Debe cuidarse la escena [?], en que las hermanas Perkins entran en la habitación de Álamo y Mike, intentando seducirles; la escena 55, planos 574 y 575, del strip-tease de Sherry*”. Asimismo, *Los gemelos de Texas* recibió, en reunión de la Junta de Censura celebrada el 15 de junio de 1965, la calificación de apta sólo para mayores de 18 años por unanimidad, además de imponer cortes en los rollos 2º, 4º, 5º y 10º. “*Con los cortes señalados, puede quedar para mayores de 18 años, a pesar de la cantidad de escenas de mal gusto, poca clase, etc.*”, puede leerse, a modo de explicación, en el informe del padre Luis Fierro. “*Las estúpidas situaciones groseras no son aptas para menores*”, añadía Marcelo Arroita-Jáuregui. En carta enviada a la Dirección General el día 28 del mismo mes, Arturo Marcos Tejedor, en nombre de la productora Fénix Films, declaraba haber depositado la copia correspondiente de la película una vez purgada de las escenas conflictivas y solicitaba, mediante instancia presentada el 24 de julio, la revisión de la calificación, que esperaba cambiara a ‘apta para todos los



Ilustración promocional del western cómico *El sheriff terrible* (1962).

Fuente: Nosferatu nº 41-42. San Sebastián. Octubre 2002.

A pesar de la sorprendente participación de José Mallorquí como guionista en estos films —suceso para el que no puede darse justificación racional, como no sea una de estas tres: una obligación contractual previa, una forma de cubrir la cuota nacional de

públicos'. El ruego resultó infructuoso, pues en nueva reunión celebrada el 29 de julio de 1965, la Junta de Censura ratificaba su anterior dictamen. La fuerte restricción en la edad se justificaba aludiendo tanto al erotismo como al humor soez que impregnaban la película. “*Ciertas situaciones escabrosas, de doble sentido, y que se necesitan para la debida comprensión de la trama la hacen improcedente para menores de 18 años*”, escribía el censor Florentino Soria. A su vez Víctor Aúz indicaba: “*La ordinariéz de diálogos y situaciones no la hacen autorizable para menores de 18 años*”. Juan Miguel Lamet compartía el juicio de sus colegas: “*El juego de los gemelos en el terreno erótico es demasiado sugerente y del todo grosero para menores*”.

profesionales exigida en las coproducciones o el hecho de que el escritor, por muy famoso que fuera, seguía necesitando comer todos los días— desde luego no se podría decir que los argumentos de estas payasadas se hubieran concebido teniendo muy presente al público español⁶. A todos los efectos, las películas pueden considerarse rodadas por y para italianos. Incluso la participación de un director español en *El sheriff terrible* no parece trascender lo meramente anecdótico y probablemente se trató —como tal vez la propia presencia de Mallorquí— de una cuestión de cuota. A propósito de la película, Rafael de España, autor de una monografía titulada *Breve historia del western mediterráneo*, comentaría: “como director consta el español Antonio Momplet, pero en la versión italiana figura un supervisor, Alberto De Martino, lo que hace un poco difícil establecer la paternidad del film. Se da el caso de que Momplet y De Martino ya habían aparecido juntos en la misma forma en un peplum rodado el año antes, “*El gladiador invencible*”. Teniendo en cuenta la línea seguida por Momplet en su carrera (iniciada en 1936 en España y continuada en la Argentina y México hasta 1954) y que estas dos coproducciones significaron su despedida de los estudios, pienso que su participación fue más nominal que otra cosa”⁷.

Las películas recibirían dispar apoyo comercial y oficial⁸, y nulo reconocimiento crítico⁹. No obstante, suponen la primera colaboración en régimen de coproducción entre

⁶ *Héroes del Oeste*, por ejemplo, narra el enfrentamiento entre dos pendencieras familias de una población, los ‘Inter’ y los ‘Milán’... una poco sutil referencia a los dos clubes futbolísticos italianos.

⁷ Rafael de España. *Breve historia del western mediterráneo*. Editorial Glénat. Barcelona. 2002. Página 17.

⁸ En este sentido, se puede apreciar una cierta diferencia entre el soporte oficial y comercial que recibió *Héroes del Oeste* (clasificada como *primera B* y manteniéndose 14 días en cartel desde su estreno) y el de *El sheriff terrible*, más bien escaso (clasificada *segunda B* y manteniéndose 7 días en cartel).

⁹ Más bien negativa fue la crítica de *El sheriff terrible* publicada en la página 10 del número 826 de la revista *Fotogramas* (14 de Agosto de 1964): “Walter Chiari es un hombre que goza de una notable simpatía sin que en verdad pueda decirse que sea nada del otro jueves como actor cómico. No hace mucho se le calificó en estas mismas páginas de populachero. Nada más cierto. Chiari hace reír a quienes de antemano tienen ganas de hacerlo. Tal vez con ello baste. Hay quien, pretendiendo hacer reír, logra hacer llorar a quienes estaban riendo. Sirva todo ello para decir que si la película de Momplet en la que Chiari viste el atuendo de «gun-man» es, como lógicamente cabía esperar, una película modesta, no se puede negar que, gracias precisamente a su intérprete principal, cumple con su función de hacer reír a los grandes públicos.

España e Italia para el rodaje de films relacionados con el *western* —prácticamente simultánea a la filmación de la marchentiana *Cabalgando hacia la muerte* cofinanciada, como se recordará, por otro empresario italiano, Alberto Grimaldi—. Este hecho bastaría para justificar el pequeño comentario que ha ocupado en las líneas anteriores. Pero es que, además, estas colaboraciones hispano-italianas tendrían una consecuencia inesperada que iba a afectar profundamente al devenir del *western* español como subgénero.

Según declaraciones del productor José Gutiérrez Maesso, la aportación más o menos continuada de capital italiano —tanto proveniente de Bastolfi como de Grimaldi— inspiraría a Manzanos en 1962 (con motivo del rodaje de *El sheriff terrible*¹⁰) la idea de edificar un ‘poblado *western*’ en Hoyo de Manzanares.

Peor pudieron ir las cosas”. También se incluía un irónico resumen del argumento en el que se aludía, con cierta extrañeza, a la condición de *western* rodado en España del film: “*Un hombre que se parece mucho a Walter Chiari (es Walter Chiari) se ve obligado a empuñar la pistola contra su voluntad en esas tierras del Oeste que ahora han sido descubiertas en la meseta central española*”. Más atención había recibido la ‘visita’ de Walter Chiari a nuestro país. Por ejemplo, el número 770 de la revista *Fotogramas* (30 de Agosto de 1963) recogía en su página 3 una entrevista con el galán justo antes de abandonar nuestro país tras finalizar el rodaje de *Los héroes del Oeste*. Pero este interés tenía mucho de ‘cotilleo rosa’, pues en esas fechas compartió presencia en España con quien supuestamente era uno de sus antiguos amores, Ava Gardner, que por aquel entonces participaba en la filmación de la superproducción *55 días en Pekín* (*55 Days at Peking*, Nicholas Ray, 1963).

¹⁰ Marchent, en la entrevista concedida a Carlos Aguilar en el libro *Joaquín Romero Marchent. La firmeza del profesional*, parece recordar que la película *Bienvenido, padre Murray* (Ramón Torrado, 1962) — que será comentada más adelante— se rodó en el poblado *western* de Manzanos. Sin embargo, Joan Ripollès Iranzo en su exhaustivo artículo *Esto no es lo que parece. Los escenarios del western en España* publicado en el número especial de la revista *Nosferatu* dedicado al *western* europeo (número 41-42, octubre 2002), indica que el film tuvo un decorado mucho más provisional: “*José Luis Galicia y Jaime Pérez Cubero habían edificado una parte fungible de un pueblo texano en las inmediaciones de Torrelodones, a orillas del río Guadarrama*” (pág. 121), por lo que tal vez las filmaciones tuvieran lugar poco antes de la construcción definitiva del poblado de Hoyo de Manzanares. Las revistas cinematográficas de la época no cubrieron la noticia de la construcción del poblado de Eduardo Manzanos. Sin embargo, una vez levantado el complejo decorado, podemos encontrar sucintas referencias al mismo. En el número 737 de la revista *Fotogramas* (enero de 1963) Alfonso Cobo mencionaba el posible rodaje de una continuación de *Bienvenido, padre Murray* indicando: “*El lugar de la acción, Golden City, lo han situado en plena sierra guadarrameña, en el pueblo de Hoyo de Manzanares*”. En una nota breve publicada en el número 767 de la misma publicación (9

*“En este inicio de expansión de la coproducción, al olfato comercial de Eduardo Manzanos se le ocurrió edificar, cercano a Madrid... ¡un poblado Western! Más bien con la idea de explotarlo, antes que producir westerns propios, por el momento, por las dificultades iniciales que nadie hasta la fecha había intentado superar en España”*¹¹.

En realidad, a pesar de las palabras de Maesso, entre los principales objetivos de Manzanos sí estaba la producción de películas del Oeste propias. En palabras de Joaquín Romero Marchent, *“se trataba de rodar allí westerns con una cierta continuidad. Era un buen momento para este tipo de cine”*¹². Hasta ahora Manzanos sólo se había planteado la construcción de escenarios fungibles, de ‘usar y tirar’, con vidas limitadas a un único rodaje. Ahora se trataba de diseñar una mínima infraestructura que permitiera continuidad.

En realidad, los decoradores José Luis Galicia y Jaime Pérez Cubero fueron los principales impulsores de la idea. Tras mostrar al audaz productor varias fotos tomadas a una maqueta del proyecto, éste daría su visto bueno a la construcción del escenario, convencido por el razonamiento de los figurinistas. Así recordaba los hechos José Luis Galicia en una entrevista concedida en 1995 a Jorge Gorostiza:

“El principio fue el siguiente, llegó un productor y nos encargó hacer unas casas para un western que iba a hacer. Eran unos ángulos contruidos en el

de agosto de 1963) da cuenta de la llegada a España del actor Walter Chiari puede leerse: *“Nos ha dicho [Chiari] que desde muy tempranito se marcha a Golden City (léase Hoyo de Manzanares) y no regresa hasta altas horas de la noche”*. El mismo actor aludía también al curioso escenario —aunque mediante una denominación distinta— en una entrevista concedida tras el final del rodaje de *Héroes del Oeste*, (Fotogramas n° 770, 30 de Agosto de 1963): *“La película se ha rodado a treinta kilómetros de Madrid, en un lugar muy cercano a Torreldones. Allí se ha construido una ciudad del Oeste americano, bautizada con el nombre de Tijuana, con sus «saloons», sus bancos, sus tiroteos”*.

¹¹ Jesús García de Dueñas. *José G. Maesso, el número 1*. Diputación de Badajoz. Departamento de publicaciones. Badajoz. 2003. Páginas 341-342.

¹² Declaraciones recogidas en el libro entrevista de Carlos Aguilar: *Joaquín Romero Marchent. La firmeza del profesional*. Diputación de Almería. Almería. 1999. Página 36.

exterior y unos interiores. Cuando me dieron esto estuve pensando y dije: “esto seguro que va a ser un éxito, hagamos toda una calle entera de doscientos metros de longitud”. Pero, si presentamos esto no sale, hay que hacer una maqueta pequeña de un poco más de uno 100. La hicimos en papel como si fuera un recortable, no íbamos a ir a un especialista, porque esas cosas te las encargan siempre con mucha premura. Hicimos una maquetita y con una cámara, una Rolley Flex que se podía acercar mucho, hice unas fotos en blanco y negro de las casas. La presentamos en la productora y dijimos: “hemos pensado que lo que hay que hacer es esta calle. Esto es diez veces más de lo que vas a hacer, pero cuando hagas siete películas lo tienes amortizado; lo otro es un decorado para tirar, porque no te va a servir para nada, además con la ventaja de que tienes estas fotos que las puedes mandar para Italia —era una coproducción— y la película va a quedar mejor, más espectacular”. A Eduardo Manzanos, el productor, que era muy inteligente y listo, le pareció muy bien “vamos a estudiarlo y a ver lo que pasa” ”

13.

Más allá de la simple anécdota, la construcción del poblado de Hoyo de Manzanares supone un hito en la historia del *western* en nuestro país y simboliza a la perfección el proceso de transformación industrial que estaba experimentando el género: por primera vez se disponía de una infraestructura básica que permitía el rodaje frecuente de este tipo de films. Naturalmente, Manzanos se vio obligado a acometer la producción de un puñado de nuevas películas de *cow-boys* para garantizar la rentabilidad de su inversión, así que podemos dar por hecho que la edificación del costoso decorado constituyó uno de los factores que precipitaron el ‘salto hacia delante’ de la producción *western* de 1963. Tanto Manzanos como Cubero y Galicia apostaban por la viabilidad comercial de este género hasta entonces inédito en nuestra industria. Pero no hay que olvidar que, de momento, se trataba de eso, de una apuesta. Y, como toda apuesta, conllevaba sus riesgos, pues en la edificación del poblado de Hoyo de Manzanares también podemos entrever cierta

¹³ Jorge Gorostiza. *Directores artísticos del cine español*. Cátedra / Filmoteca Española. Madrid. 1997. Página 151.

incertidumbre. Recordemos el testimonio de José Luis Galicia reproducido en el párrafo anterior: se trataba de ofrecer a Manzanos una infraestructura que pudiera ser rentabilizada a corto plazo, es decir, en una decena escasa de películas. Luego, ya se vería. De hecho, el propio Manzanos no llegaría a adquirir en propiedad los terrenos en los que se iba a erigir el decorado, a pesar de la recomendación de sus decoradores. Así recordaba el asunto José Luis Galicia:

*“Yo le sugerí que le interesaba comprar el terreno donde íbamos a construirlo, era una explanada en el Hoyo del Manzanares [...]. El sitio era extraordinario y no lo compró porque la película le gustó tanto a los italianos que había que empezarla enseguida en diez o quince días. Tenía que reunirse el Ayuntamiento y se lo podían alquilar o vendérselo, entonces no valía nada, pero como había prisa lo alquilaron y ya no se lo vendieron”*¹⁴.

A pesar de que su decisión se viera urgida por la inmediatez del rodaje, el hecho de que Manzanos optara por la fórmula del alquiler induce a creer que el productor trabajaba con el pensamiento más puesto en asegurar los beneficios a corto plazo que en la explotación perdurable durante años. No obstante, tanto el productor como sus decoradores se mostraban, sin duda, optimistas respecto a la viabilidad del proyecto y no descartaban su éxito también a largo plazo, como refleja el hecho de que Cubero y Galicia renunciaran a cobrar sus retribuciones especiales por la construcción del peculiar escenario prefiriendo participar en las futuras películas que se rodaran en el recién levantado escenario:

*“El productor nos dijo: “¿Qué preferís, os pago este proyecto y quedamos en paz, o vosotros cobráis vuestro sueldo de película corriente y todas las películas que se hagan aquí las hacéis vosotros?”. Resultado de eso es que elegimos la segunda opción”*¹⁵.

¹⁴ Ídem nota anterior.

¹⁵ Ídem nota anterior.



Joaquín Romero Marchent en el poblado *western* de Hoyo de Manzanares.

Fuente: Carlos Aguilar. *Joaquín Romero Marchent. La firmeza del profesional*. Diputación de Almería. Almería. 1999.

La necesidad de rentabilizar su nuevo poblado y el éxito obtenido en Italia por *Cabalgando hacia la muerte*, que garantizaba nuevas cooperaciones internacionales con Grimaldi, explican el incremento cuantitativo del rodaje de *westerns* producidos por Manzanos. Pero, ¿qué ocurrió con estos films desde un punto de vista cualitativo? Con un horizonte despejado de los nubarrones económicos que podían oscurecer la difusión internacional de sus cintas y asegurada una mínima infraestructura de producción, parece lógico suponer que Eduardo Manzanos se hubiera planteado reformar el producto a vender en estos nuevos mercados. La verdad es que nos parece lógico sólo hasta que consultamos la ficha técnica de los nuevos films y descubrimos un dato relevante: José Mallorquí aparece acreditado como responsable creativo del argumento (bien como guionista, bien

como autor de la narración original en la que éste se basa) de siete de los nueve *westerns* producidos por Manzanos que aparecen en los anuarios de 1962 y 1963.

¿Cuáles son las razones por las que Manzanos siguió confiando en José Mallorquí como responsable creativo de sus argumentos? Por supuesto, no hay que descartar la merecida fama que el escritor había alcanzado no sólo como experto en la 'dimensión española' de la historia del Oeste, sino como experto en el *Far West* en general. Tampoco habría que soslayar el reclamo comercial que su nombre significaba aún entre el público español. Pero tal vez las razones de mayor peso fueran las de índole económica. El anuario cinematográfico de 1963 recoge dos films producidos por Manzanos —*Brandy / Cavalca e uccidi* (José Luis Borau, 1963) y *Tres hombres buenos / I tre implacabili* (Joaquín Romero Marchent, 1963)— que se basaban en sendas obras de Mallorquí cuya publicación databa los años cuarenta. Tales bases literarias eran anteriores, incluso, a la creación del más famoso personaje del escritor, el Coyote. El film *Brandy* supone la culminación de un proyecto cinematográfico que había nacido con el título *El sheriff de Losatumba*, basado en la novela homónima que Mallorquí había firmado bajo el seudónimo de Carter Mulford¹⁶. Asimismo, el primer referente literario de la película *Tres hombres buenos* habría que situarlo en la serie de novelas publicadas por Mallorquí en la editorial Molino a lo largo de catorce entregas entre 1942¹⁷ y 1947 con el mismo título —que parece inspirado literalmente en la denominación del film fordiano *Tres hombres malos* (*Three Bad Men*, John Ford, 1926), aunque en este caso el nombre se refiere al curioso trío de personajes latinos protagonistas de la saga: un ranchero californiano descendiente de españoles, César Guzmán; un dicharachero mejicano, Diego de Abriles y un torvo pistolero... ¡portugués!, Joao Silveira—. ¿Por qué ese interés inopinado en remontarse hasta fuentes literarias de los años cuarenta en lugar de sacar partido a algún éxito editorial más reciente? Desde luego, la elección, más que obedecer a un particular aprecio por parte de Manzanos a la primera etapa de la obra mallorquiniana, parece deberse a una razón más prosaica: la gestión de las

¹⁶ *El sheriff de Losatumba* vio la luz en el sexto número de *Novelas del Oeste* de la editorial Clíper, colección en la que también aparecería la novela *El Coyote* como número noveno.

¹⁷ Recordemos que, al igual que la novela *El sheriff de Losatumba*, la entrega inicial de los 'hombres buenos' se adelanta cronológicamente a la primera edición de *El Coyote*.

opciones legales de adaptación cinematográfica. Es verosímil suponer que el productor dispusiera de los derechos de estas novelas ya desde una fecha temprana y que deseara rentabilizar tal adquisición. En lo que se refiere al caso de *Tres hombres buenos* disponemos de unas reveladoras declaraciones del realizador de la película, Joaquín Romero Marchent:

*“Pues lo de los hombres buenos se hizo porque hace años, o sea, con anterioridad, con bastante anterioridad al momento en que se pensó rodar la película, el productor, Eduardo Manzanos, le había comprado a Mallorquí los derechos de los tres hombres buenos. Entonces, después de la experiencia de los dos “Zorros”, que habían ido bastante bien comercialmente, se pensó en continuar con esta serie del oeste, y se aprovechó esta compra que había hecha de antemano, porque ya había un gasto grande entre todos los gastos”*¹⁸.

A pesar de que las primeras novelas de Mallorquí sobre los ‘hombres buenos’, como se ha mencionado, datan de mediados de los años cuarenta, tal vez la fecha de compra de los derechos se situara a mediados de los años cincuenta, prácticamente coincidiendo con el rodaje de las dos adaptaciones del Coyote auspiciadas por Manzanos. Conviene tener presente que precisamente en esta época se dio el período de máximo éxito mediático de los ‘hombres buenos’ pues, el 19 de junio de 1954 se iniciaba en la SER la emisión del serial *Dos hombres buenos*¹⁹. A su difusión pronto se sumaría una adaptación literaria bajo la forma de colección de novelas publicadas por la editorial Cid —empresa perteneciente al

¹⁸ “Entrevista a J.L. Romero-Marchent”. Revista *Positivo*. Número 2. 1965.

¹⁹ El lector atento se habrá percatado de los títulos distintos que denominan la adaptación cinematográfica —*Tres hombres buenos*— y el serial radiofónico iniciado en los años cincuenta —*Dos hombres buenos*—. ¿A qué se debe esta diferencia cuantitativa en el número de ‘hombres buenos’? Por motivos que sólo Mallorquí debía de conocer, cuando el escritor barcelonés tuvo la oportunidad de trasladar a sus criaturas al mundo radiofónico el trío de ‘hombres buenos’ quedaría convertido en dúo. Diego de Abriles sería el ‘hombre bueno’ perdido por el camino, de tal forma que ahora todo el protagonismo recaía sobre César y Joao. Curiosamente, el propio Mallorquí añadiría más tarde un tercer protagonista al dúo de hombres buenos. Sin embargo, se trataba de un nuevo personaje, el juez germano Herman Klein. A pesar de su incorporación, el serial conservaría su denominación original, *Dos hombres buenos*.

mismo grupo mediático que la emisora— e incluso la aparición de un cómic basado en los mismos personajes —una serie continuada dentro del semanario infantil *Chicos*, también publicado bajo el sello de ediciones Cid, que abarcaría del número 9 de la tercera época (1954) al 68 (1955), a los que habría que añadir el almanaque *Dos hombres buenos* de 1956—²⁰. Precisamente la primera de las novelas que adaptaba las aventuras del serial, aparecida en 1955, incluía un pequeño artículo a modo de semblanza de la figura de José Mallorquí. Éste se cerraba glosando el enorme éxito alcanzado por la versión radiofónica de los ‘hombres buenos’, augurando un mismo triunfo a su traslación literaria... y, de paso, mencionando la reciente adquisición de los derechos de los personajes para una posible adaptación cinematográfica:

*“El programa de «DOS HOMBRES BUENOS», que por todas sus emisoras transmite, diariamente, la Sociedad Española de Radiodifusión ha sido, desde el principio, uno de los más populares. Las novelas habrán de tener el mismo éxito. Casi a la vez que en España se empezarán a publicar en varios países extranjeros, y una importante casa productora tiene ya adquiridos los derechos cinematográficos de estos dos hombres buenos, que hoy inician su cabalgada por las tierras, a la vez que siguen dominando los espacios radiofónicos”*²¹.

En realidad, los personajes de Mallorquí conservaban parte de su tirón comercial aún una década más tarde, pues *Dos hombres buenos* se mantuvo en antena prácticamente hasta la fecha de rodaje de su adaptación fílmica en 1963. Empero, aunque el serial había preservado su título de cabecera hacía ya varios años que había abandonado la narración de las aventuras de los dos ‘hombres buenos’ originales para dar cabida a una sucesión de líneas argumentales independientes entre sí y protagonizadas por diferentes personajes.

²⁰ Para mayor información sobre la azarosa carrera de los ‘hombres buenos’ en los distintos medios de comunicación, consúltese el excelente ensayo de Enrique Martínez Peñaranda *Los hombres buenos siempre fueron tres* publicado en *El Coyote*. Volumen I. Colección *Maestros de la Historieta* número 5. Quirón Ediciones. Valladolid. 2000.

²¹ *El alfiler de oro*. Colección *Dos hombres buenos*. Ediciones Cid. Madrid. 1955. Página 126.

Parece razonable suponer que Manzanos también tuviera a su disposición los derechos de las entregas de la saga del Coyote (recordemos, por ejemplo, que ya se había planteado la adaptación de alguna de estas novelas durante la década de los cincuenta, llegando incluso a iniciar los trámites administrativos). Sin embargo, como ya se ha comentado, en 1963 sólo podemos encontrar un film del productor centrado en el justiciero enmascarado, *El vengador de California*. ¿Significa eso que Manzanos había preferido adaptar otras obras mallorquinianas en las que la ‘cuestión hispana’ brillara con menos viveza o, incluso en las que no apareciera reflejada? Responder a tal pregunta es tanto como responder a esta otra: ¿hasta qué punto se conserva una componente española en el guión de *Tres hombres buenos* y *Brandy*? Sólo hay una forma de resolver este interrogante: analizar brevemente el desarrollo argumental de ambos films.

En el film *Tres hombres buenos* lo español no rebasa la categoría de mera anécdota. Es verdad que el trío protagonista de la película presenta unas nacionalidades más bien insólitas (un descendiente de españoles, un portugués, un mejicano) pero en modo alguno la narración se vería afectada si sus nombres fueran anglosajones. Ahora bien, sería igualmente injusto afirmar que la película pretende borrar todo rastro de ‘españolidad’ de su argumento; basta comparar, a modo de ejercicio, la desigual distribución de nombres anglosajones e hispanos en la relación de los principales aliados de los ‘hombres buenos’ (el ranchero don Julio, su hija Marisol, el ex-*sheriff* José María Cáceres, etc.) y en la de sus principales enemigos (el pistolero McCoy, el nuevo alcalde Samuel Hopkins, etc.)²². Puede que la coexistencia entre las dos etnias no ocupe un lugar destacado en el argumento, pero sí constituye una presencia latente a lo largo de toda la película a modo, más bien, de ambientación. *Tres hombres buenos* muestra al espectador un Lejano Oeste donde los rasgos norteamericanos conviven con los típicamente hispanos (encontramos locales con nombres ingleses —ejemplo, el *saloon* *The Last Chance*— y textos en perfecto español —los titulares del periódico *El centinela de Arizona*, un cartel en castellano que da la bienvenida a la población de Los Llanos, etc.). La población de Fuentecedros / Cedar

²² Aunque, en honor a la verdad, hay que mencionar que uno de los malhechores que persigue Guzmán responde al nombre nada norteamericano de Julio Salvador.

Springs, donde transcurre buena parte de la acción, refleja esta diversidad cultural. Resulta ilustrativo, por ejemplo, el letrero que cuelga a la puerta del despacho del alcalde Hopkins indicando su cargo de forma bilingüe: “*Mayor Alcalde Samuel Hopkins*”.

Respecto a *El sheriff de Losatumba*, la novela narra la historia de Gin —‘Brandy’ en su versión en celuloide, aunque en esencia ambos apelativos son similares en tanto que reflejan la afición etílica del personaje—, un alcohólico honrado que malvive en el pueblo arizoniano de Losatumba —evidente hispanización de Tombstone; en el film aparecerá con la denominación anglosajona— sin otra ocupación que la de apurar cuantos vasos de licor caen en sus manos en el *saloon* de la ciudad. El lugar se halla dominado por ‘los seis amos de Losatumba’, media docena de ricos y corruptos personajes que someten a su voluntad a los honrados ciudadanos. Tras la llegada de un pistolero, Moody, que acaba con la vida del *sheriff* anterior, estos personajes deciden nombrar nuevo representante de la ley a Gin, el ‘borracho del pueblo’, con la esperanza de que su inutilidad manifiesta les permita seguir dedicándose a sus más que turbios asuntos. Sin embargo, Gin recuperará su autoestima, acabará con los pistoleros a sueldo de los ‘seis amos’ e incluso detendrá a éstos. La novela se cierra con un final feliz: Gin se reencuentra con su padre, que regresa de Nueva Orleans y Eva, una joven camarera con la que el rehabilitado *sheriff* ha contraído matrimonio por el rito *católico*, descubre que una mina abandonada que había heredado contiene un rico filón de oro (ambos detalles, excesivamente folletinescos, serán suprimidos en el film). El propio Mallorquí reescribiría buena parte del argumento de la novela como primer borrador para el guión de su adaptación cinematográfica²³ y éste aún habría de ser modificado por el realizador, José Luis Borau, como veremos más adelante. Pero, en esencia, el argumento

²³ Al igual que sucedía con *Tres hombres buenos*, cuya trama original había sido ‘actualizada’ por el escritor añadiendo algunos elementos novedosos tomados directamente de su reciente serial radiofónico, Mallorquí, aunque sigue en líneas generales el desarrollo de la acción de la novela, adornará el mismo con algunos toques de su producción más moderna. Por ejemplo, llama la atención la presencia en el argumento de *Brandy* de ‘el Chirlo’ un pistolero mejicano que Mallorquí había creado para uno de sus seriales radiofónicos (en concreto, para la línea argumental Lorena Harding dentro de la radionovela *Dos hombres buenos*).

cinematográfico de *Brandy* sigue conservando los rasgos fundamentales de la trama literaria de *El sheriff de Losatumba*.

En *Brandy* podemos apreciar la misma marginación de la cuestión española que se mencionaba en *Tres hombres buenos*, pero más pronunciada: entre los protagonistas puede encontrarse algún personaje concreto de origen hispano (por ejemplo, una ranchera responde al nombre de Alice Garrido y otro de los hacendados de la zona se llama don Patricio), pero su relevancia en la trama es escasa y su dimensión étnica o cultural no va más allá de la raíz etimológica de los nombres propios. Pero, a cambio, podemos intuir otra huella de españolidad secundaria, que, pese a no estar asociada inequívocamente al concepto de nacionalidad, sí que constituye un indicio que permite contextualizar el film como producto cultural de la España de la época: la cuestión religiosa. Una cuestión religiosa que ya aparecía esbozada en la novela *El sheriff de Losatumba*.

Tal vez le haya llamado la atención al lector el especial énfasis con que, en la sinopsis anterior, he mencionado el tipo de matrimonio —católico— celebrado entre los dos protagonistas, pero al hacerlo no he hecho sino trasladar la importancia que el propio Mallorquí concede al episodio en la novela. Efectivamente, el autor se tomaba la molestia de dedicar unas líneas a aclarar que sus dos protagonistas, Gin y Eva, al contrario que sus vecinos, no profesaban la religión protestante sino la católica:

“—Eres muy hermosa, Eva. Vamos, la campana nos llama.

—¿Ahora?—jadeó Eva.

—Sí, ahora. En la misión hay un viejo sacerdote mejicano. A veces ha querido volverme al buen camino. Se alegrará de ver que le he hecho caso.

—¡No es posible!—exclamó Eva—. No podemos casarnos así.

—Sólo una cosa podría impedir nuestra inmediata boda. Una diferencia de religiones. Yo soy católico.

—Yo también. El padre Jacinto ha sido mi mejor amigo...”²⁴.

²⁴ Carter Mulford [seudónimo de José Mallorquí]. *El sheriff de Losatumba*. Colección Novelas del Oeste. Ediciones Clíper. Barcelona. 1943. Página 26.

Aunque este episodio en concreto se halla ausente en la adaptación fílmica, algo del espíritu que lo impregna puede encontrarse también en *Brandy*. Ahí encontramos que uno de los principales personajes es un sacerdote —inexistente en la novela— que resulta muy activo durante la trama argumental: juega un papel determinante en la elección de Brandy como *sheriff* y hasta llega a intervenir disparando con un rifle en la escaramuza final entre los ciudadanos honrados del pueblo y la banda de pistoleros convocada por los villanos²⁵. No hay una alusión explícita que nos permita confirmar que su profesión de fe sea la católica, pero tampoco existe ninguna alusión explícita que lo niegue. Más bien todo lo contrario porque, dados los rasgos con que se nos presenta el personaje (vestido con el tradicional alzacuellos, viviendo en celibato...) es poco probable que el espectador tome al clérigo por un pastor protestante. Por tanto, todo parece apuntar a que en *Brandy*, al igual que en la novela en la que se inspiraba, se buscaba presentar unos personajes cuyas convicciones religiosas coincidieran con las profesadas por el público español —y por extensión entre el italiano, porque en este caso serían equivalentes—. Sin embargo, es obligado notar una diferencia: Mallorquí justificaba la confesión católica de sus protagonistas en *El sheriff de Losatumba* recurriendo a la tradición, si no española, sí al menos hispana: un sacerdote mejicano los había convertido a su fe. En el film, empero, no aparece ningún intento de fundamentación histórica.

²⁵ Gracias a uno de los viejos carteles de 'se busca' que el *sheriff* predecesor de Brandy repasa, podemos sorprendernos ante la noticia de que... ¡el religioso tuvo un pasado como pistolero!

Entre la pradera y la meseta. Derivas argumentales en el ocaso del modelo de ‘western nacional puro’.

Las dos películas, *Tres hombres buenos* y *Brandy*, logran mantener un vestigio de españolidad pero con un peso específico muy atenuado y rebajado, aplicando dos mecanismos diferentes. ¿En qué consisten tales mecanismos? Simplificando en extremo — y teniendo presente que toda esquematización resulta siempre peligrosa— podemos afirmar que Mallorquí, en las novelas del Coyote, no había hecho sino proyectar sobre el Oeste una herencia popular que había unido el concepto de ‘español’ (un significante) a toda una constelación de valores (unos significados): religión católica, espíritu caballeroso, tradición histórica, etc. En estos dos *westerns*, empero, se deslinda esa asociación entre significante y significado. Y esta operación puede realizarse a través de dos vías diferentes:

- **Presentando un significante desligado del significado:** se trataría de la ‘nominalización’ de lo hispano que puede apreciarse en *Tres hombres buenos* (y que incluso, como ya se ha apuntado en páginas anteriores, ya aparecía en *Cabalgando hacia la muerte*, la segunda de las entregas marchentianas sobre el Zorro). La mención a la hispanidad queda expurgada de cualquier añadido o implicación secundaria y se reduce a una dimensión meramente formal: la ‘españolidad reivindicativa’ propia de las primeras novelas del Coyote y sus adaptaciones fílmicas se transforma ahora en una ‘españolidad nominal’ o una ‘españolidad difusa’. Podemos identificar la nacionalidad de la película por los nombres de los personajes, pero esta proliferación de apelativos españoles no determina el carácter de los mismos según una tipología nacional ni tiene más importancia en la narración que la de proporcionar un cierto toque de ‘color local’. Por ejemplo, los protagonistas de *Tres hombres buenos* no pueden considerarse campeones raciales, pues no se erigen como defensores de una etnia, la ‘hispanica’ (o la ‘ibérica’, habría que puntualizar en honor al pistolero luso), frente a otra, la anglosajona, como sucedía en las adaptaciones del Coyote. Los motivos de los ‘tres hombres buenos’ son la justicia y la venganza, valores más allá de cualquier consideración racial.

- **Despojando al significado de su significante:** se llevaría a cabo mediante una operación de desplazamiento que casi podía considerarse un ejemplo de metonimia. Si el concepto de español venía asociado a una serie de rasgos secundarios añadidos de forma contingente, ahora se trataría de presentar alguno de esos atributos subsidiarios, evitando ligarlo expresamente a la noción de ‘lo español’. Es el caso que distingue a *Brandy*: se respeta una de las particularidades hispanas como es la religión católica pero se evita la referencia explícita a la herencia española como forma de justificarla.

En definitiva, el efecto de este doble proceso es manifiesto: si las primeras películas españolas exhibían su condición nacional casi con la fuerza de una marca a fuego, estos *westerns* de segunda generación dejaban entrever su origen patrio con la tenuidad de una marca de agua. Pero, al menos, dejaban entreverlo, por lo que aún tiene sentido hablar de *westerns* con rasgos culturales típicamente españoles. Podíamos hablar casi de un modelo de ‘*western* español de transición’ que ya comenzaba a apuntar hacia la futura internacionalización del género.

Explicar esta dilución de la cuestión nacional aludiendo únicamente a un conflicto económico subyacente (opción que dibujaría en nuestra imaginación a un Eduardo Manzanos adoptando, cual Salomón, una solución de compromiso entre la necesidad de aprovechar unas fuentes literarias cuyos derechos ya había adquirido y la necesidad de internacionalización de sus productos impuesta por el régimen de coproducción) podría hacer las delicias de los materialistas dialécticos, pero supondría ofrecer una visión incompleta de la situación que afrontaba el *western* español en la época. En realidad, los dos mecanismos antes descritos pueden apreciarse con mayor o menor rotundidad en varias de las películas del Oeste nacionales rodadas entre 1962 y 1963 que no se inspiraban en la obra de Mallorquí y que ni siquiera estaban producidas por Eduardo Manzanos. ¿Qué significa esto? Que el fenómeno reflejaba una situación general —industrial e incluso cultural—, que casi podíamos decir que constituía el *zeitgeist* de la época: aún estaba difundida la creencia —o el tabú, o el complejo— de que el *western* era un género

demasiado ajeno a nuestra cinematografía como para abordarlo de forma natural y sin ambages²⁶. Es obvio que la tentación de rodar un film de *cow-boys* que imitase al cien por cien los modelos norteamericanos era grande y que algunos productores y realizadores se permitieron caer en ella. Pero otros, en el mismo período, parecían más bien reticentes a lanzarse a esta aventura de pioneros y aún se debatían en la zozobra, como si al incluir alguna huella de españolidad en sus films, por leve que fuera, confirieran una mayor legitimidad a los mismos. Así encontramos algunas obras de transición, que ya no se adecuan al modelo de 'western nacional puro' pero que mantienen algunos rasgos herederos del mismo. Podemos apreciar esta tendencia en cuatro *westerns* del período, que presentan alguno de los mecanismos que identificábamos en *Tres hombres buenos* y *Brandy: Jinetes de Arizona*, *El capitán intrépido / Le signe de Zorro / Il segno di Zorro* (Mario Caiano, 1963), *El llanero* (Jesús Franco, 1963) y *Bienvenido, padre Murray* (Ramón Torrado, 1962). Ninguno se inspiraba en la obra de José Mallorquí y sólo el último estaba producido por Manzanos. Analicémoslos más pormenorizadamente.

Para ser precisos, *Jinetes de Arizona* jamás llegó a producirse y todo lo queda en nuestros días de este proyecto es una copia mecanografiada del guión original y los correspondientes informes de censura previa guardados en el Archivo General de la Administración²⁷. En carta fechada el 20 de enero de 1964, Sergio Newman, en representación de la productora Hispamer, hacía llegar a la Dirección General de Cinematografía el guión de la frustrada película. Se reconocía como autora del mismo a María del Carmen Martínez Román y se señalaba al realizador Ricardo Blasco como responsable de su adaptación al celuloide. El libreto narraba una historia más bien tópica: dos personajes, un joven vaquero —protagonista de la narración— y su veterano compañero acudían al pueblo arizoniano de Los Lamentos para reunirse con un antiguo

²⁶ Se abundará más adelante en esta idea, poniéndola en relación con la recepción crítica de los primeros *westerns* españoles.

²⁷ Los informes conservados, firmados por Víctor Aúz, Pedro Cebollada y los padres Manuel Villares y Carlos Stahelin, no encuentran reparos para el rodaje del film. El dictamen favorable de la Dirección General de Cinematografía se hizo llegar a la productora en carta fechada el 29 de enero de 1964. Por tanto, no cabe culpar a la censura del malogro del proyecto.

amigo. Desgraciadamente, este último moriría a manos de unos pistoleros que codiciaban la hacienda que, junto a su hermana, había heredado de sus padres y que, sorprendentemente, ocultaba bajo sus cimientos una bolsa de petróleo. El protagonista acababa derrotando a los villanos y enamorando a la hermana de su fallecido amigo. La película se cerraba con un final feliz. Hasta aquí, el argumento bien podría asimilarse a cualquier película del Oeste estadounidense de segunda fila... si los personajes respondieran a nombres como Jim, Sam o Joe. Sin embargo, no es el caso. Si atendemos la versión del guión que se conserva, el muchacho protagonista de la película se hubiera llamado Fernando; su compañero de fatigas, Luis; los dos hermanos propietarios del ‘petrolífero’ rancho, Enrique y Manuela; y el villano de la historia, Álvaro. Dejando a un lado los nombres de los personajes, no había en todo el guión ninguna mención al concepto de ‘hispanidad’ o ‘españolidad’²⁸.

La misma ‘españolidad nominal’, algo más desarrollada, puede encontrarse en otra película que en cierta forma tiende un puente hacia la ortodoxia del modelo de ‘western nacional puro’: *El capitán intrépido*. Detengámonos brevemente en su análisis. El origen del film habría que situarlo no en los Zorros marchentianos, sino en otra cinta no menos pintoresca de nuestra cinematografía: *El hijo del capitán Blood / Il figlio del Capitano Blood / The Son of Captain Blood* (Tulio Demicheli, 1962). Esta coproducción a tres bandas había reunido a la compañía española de Benito Perojo, a la firma italiana C.C. Mondiale y al conocido productor norteamericano Harry Joe Brown. La cinta no se encontraba ni remotamente relacionada con el género que nos ocupa²⁹. *El hijo del Capitán*

²⁸ Resulta llamativo que en la carta firmada por Sergio Newman se aluda al libreto incluido en el envío con un título diferente. Escribe el productor: “*Tengo el gusto de adjuntar a la presente tres ejemplares del guión titulado ‘Jimmy el magnífico’*”. La referencia a “*Jimmy el magnífico*” aparece, sin embargo, tachada y se ha escrito encima “*Jinetes de Arizona*”. ¿Significa que inicialmente se había concebido el proyecto de modo que los protagonistas de la acción fueran anglosajones? ¿O tal vez Newman pretendía modificar posteriormente tanto el título como la etnia hispana de los personajes pero envió —por descuido o por no disponer de una versión actualizada del mismo— un guión que aún no reflejaba tales modificaciones? A partir de los escasos datos disponibles, no puede apuntarse ninguna explicación.

²⁹ De hecho, el único toque ‘del Oeste’ que podría hallarse en esta producción corresponde a la presencia del productor estadounidense, responsable del celebrado ciclo de *westerns* dirigidos por Budd Boetticher y protagonizados por Randolph Scott.

Blood era un film de ‘capa y espada’ (subgénero: piratas) que, como su propio nombre indica, se había concebido al socaire del clásico *El capitán Blood* (*Captain Blood*, Michael Curtiz, 1935) y que pretendía explotar comercialmente el relevo generacional no sólo de los ficticios personajes protagonistas, sino también de los actores que les daban vida: el intérprete principal de la coproducción no era otro que Sean Flynn, hijo del astro Errol Flynn. Para subrayar aún más esta vocación de continuidad, el guión de la nueva película sería firmado por el mismo Casey Robinson que, casi tres décadas antes, se había responsabilizado del libreto del film de Curtiz.

El capitán intrépido nacía un año después de *El hijo del capitán Blood*, si no como secuela, sí al menos como producto derivado, es decir, en un nuevo intento de consolidar como estrella del cine de aventuras al joven Sean Flynn³⁰. La continuidad en este caso no se mantuvo en el plano argumental, pero sí en el ámbito estrictamente industrial: de nuevo el film fue rodado en régimen de coproducción por la compañía española de Benito Perojo y la italiana C.C. Mondiale, aunque en esta ocasión desaparecería la aportación norteamericana, sustituida por la compañía francesa Fidès. De hecho, incluso el mismo Casey Robinson repetiría firmando el argumento, compartiendo créditos de guionista con varios profesionales entre los que podemos destacar al realizador de *El capitán Veneno* (1951), el español Luis Marquina.

Una aproximación inicial al argumento *El capitán intrépido* podría conducirnos a incluir precipitadamente dicho film dentro del paradigma de ‘western nacional puro’. Bastaría atender a ciertos elementos presentes en su guión: el protagonista, Ramón Martínez es un joven español (vasco, para más señas) que debe abandonar su patria, acompañado por su criado José, y embarcarse camino a Méjico. El motivo de tan repentina partida obedece a una llamada de auxilio por parte del padre del joven, Salvador Martínez, actualmente en el país azteca, que reclama su presencia con urgencia. A partir de aquí el discurrir argumental de la trama parece asemejarse a la de cualquier ‘Coyote’ o ‘Zorro’ de Marchent: una vez el heredero de los Martínez llega al país centroamericano, descubre que

³⁰ Las frases promocionales del film no deja lugar a la menor duda: “*Sean Flynn, que se reveló como galán y actor en «El hijo del capitán Blood», vuelve a deleitarnos en esta película con sus intrépidas aventuras de espadachín invencible*” (cita tomada de la ficha de Cine Asesor dedicada a *El capitán intrépido*).

el malvado general Gutiérrez se ha hecho con el poder en la región y que su progenitor ha muerto en extrañas circunstancias. El muchacho español no tardará en hallar evidencias que apuntan al impío militar como responsable del trágico final de su padre. Entonces Ramón asumirá una lucha encubierta contra el general, si bien de cara a la galería hará alarde del carácter afable y educado —digno de un César de Echagüe— que se espera de un caballero español de su posición. Dicho con otras palabras: de nuevo nos encontramos ante los conocidos temas del justiciero con ‘doble personalidad’ y de la ilícita autoridad militar de ocupación.

Ahora bien, un análisis más minucioso de la película plantea serias dudas no sólo acerca de su adscripción al modelo ‘nacional puro’, sino incluso sobre su pertenencia al género *western* o incluso al de justicieros enmascarados³¹. Pues aunque los títulos internacionales de la producción —el francés e italiano— aludan de manera directa al héroe de Johnston McCulley, el Zorro, la mención al enmascarado brilla por su ausencia en el título castellano³². Nos encontramos, más bien, ante un clásico film de aventuras, de duelos

³¹ De hecho, la película no se menciona en buena parte de las filmografías que compilan los *westerns* rodados en España. Por ejemplo, el film de Caiano no aparece en la lista de películas del Oeste hispanas recopilada por Fernando Méndez-Leite en su clásico artículo “Las muertes tienen su precio o algunas palabras sobre el “*Spanish western*””, *Film Ideal* nº 201-204, 1966. También se halla ausente de la no menos clásica filmografía incluida en el ensayo de Vicente Vergara “10.000 dólares para una masacre (Un estudio del *spaghetti-western*)” —publicado dentro del libro *Cine español, cine de subgéneros*. Editorial Fernando Torres. Valencia. 1974—. *El capitán intrépido* tan sólo parece merecer la atención de Rafael de España en su monografía *Breve historia del western mediterráneo* (Glénat. Barcelona. 2002).

³² ¿Es o no *El capitán intrépido* una película sobre el conocido personaje del Zorro? Aunque suene extraño, no sabría dar una respuesta concreta, dada la cierta naturaleza esquizofrénica que parece mostrar a tal efecto el argumento de la misma. Por un lado, el personaje interpretado por Sean Flynn no asume explícitamente la identidad del aventurero enmascarado en ningún momento del argumento; lo cierto es que en la mayoría de las ocasiones combate a los hombres de Gutiérrez a cara descubierta. Ahora bien, en una de las secuencias (en la que Ramón vuela una mina del general), oculta su rostro tras un improvisado antifaz (en realidad, se trata más bien de un acto coyuntural, no muestra una voluntad expresa por asumir una identidad enmascarada). Y más sorprendente todavía, otra escena narra la valiente incursión de Ramón en los calabozos locales para liberar a su criado José, encarcelado por las tropas de Gutiérrez. Pues bien, una vez rescatado su amigo, el joven español deja a modo de firma una gigantesca ‘Z’ trazada en la pared con tiza... algo como poco chocante, teniendo en cuenta que el personaje interpretado por Sean Flynn ha protagonizado la acción vestido ‘de paisano’ sin ocultar su identidad con máscara alguna. En suma, se diría que los productores de la

a capa y espada. Y un análisis más escrupuloso nos revela que la presencia de ‘lo español’ en su argumento no llega a rebasar el papel de anecdótico. Por ejemplo, conviene señalar que el gobierno militar de ocupación, a cargo del general Gutiérrez, no establece la consabida dicotomía que vertebraba las adaptaciones de Mallorquí y que se caracterizaba por contraponer dos órdenes culturalmente distintos: el anglosajón y el hispano. Aunque Gutiérrez, por su condición de tirano sin escrúpulos, comparta rasgos caracterológicos con los Clarke, Potts y Clarence de los films de Marchent, no deja de representar un poder de naturaleza también hispana, con lo cual se pierde el trasfondo étnico-cultural del enfrentamiento. Ahora los motivos del conflicto son meramente éticos. De hecho, la condición de español del protagonista simplemente parece ser un mero añadido que proporciona algo de ‘color local’ a la cinta, pues, más que al arquetipo patriótico nacional reflejado en las obras de Mallorquí, la ciudadanía de Ramón parece contemplarse desde la visión tópica que se tenía en el extranjero acerca de ‘lo español’. Su comportamiento se halla más próximo al de los protagonistas del *western* hollywoodiense *El desfiladero de la muerte* (*Thunder in the Sun*, Russell Rouse, 1959), que narraba las peripecias de una caravana del vascos en medio del *Far West* —por ejemplo, el Ramón de *El capitán intrépido* hace gala de las mismas capacidades fónicas de comunicación a través de peculiares gritos que los personajes del film de Rouse— que de los César de Echagüe o del José de la Torre de las adaptaciones del Coyote y el Zorro consideradas en la primera sección de este trabajo. En definitiva, otro ejemplo de ‘españolidad nominal’.

Más relacionado con el modelo de ‘western nacional puro’ se encuentra el film *El llanero*. Éste venía de la mano de una nueva y pequeña productora, Big-4, y, más importante, de un viejo conocido del género: Jesús Franco, colaborador en el guión de los Coyotes y Zorros marchentianos y que ahora asumía la responsabilidad de la dirección.

película se plantearon el argumento de la misma con una cierta ambigüedad, de tal forma que la historia incluyera un par de escenas que permitieran justificar en su exhibición internacional la mención al Zorro, con evidentes fines publicitarios.



Ilustración promocional de *El llanero* (1963).

El llanero coincide con *El capitán intrépido* en su pretensión de enmarcar la acción en un país latinoamericano, más allá de las fronteras de los Estados Unidos —hecho que, de nuevo, relativiza la inclusión del film dentro del género *western*³³—. En concreto, el guión situaba la acción, en palabras del censor Marcelo Arroita-Jáuregui Alonso, “*en un país imaginario de América del Sur, según se dice al principio del guión, cuya capital es Caracas, según se señala más adelante*”³⁴. A pesar de que esta ‘leve’ contradicción fuera

³³ Tal vez la mayor aportación del film de Franco al futuro del género haya que buscarla en la presencia en el reparto del actor Roberto Camardiel, que en los años posteriores se convertirá en un rostro popular en las películas del Oeste españolas, habitualmente interpretando villanos.

³⁴ Apreciación que puede encontrarse en el informe de lector que Arroita-Jáuregui firmaba el 16 de octubre de 1963.

subsana en el rodaje —la película se abre con un cartel sobreimpreso que indica que nos hallamos en 1863, “*en los días de la Guerra Civil en Venezuela*”—, se apreciará que la coherencia argumental no va a constituir precisamente el punto fuerte de la cinta. La historia narra —una vez más— las andanzas de un justiciero rebelde, en este caso el “Llanero”, en lucha contra un poder militar de naturaleza cruel y usurpadora (personificado ahora por el vil coronel Saltierra). Saltierra, en los compases iniciales del film, arrebatará por la fuerza su hacienda a los Mendoza, una honrada familia venezolana que trata inútilmente de proteger tanto sus tierras como sus vidas. Tras el tiroteo resultante, sólo un miembro de los Mendoza burlará a la muerte, un niño pequeño, gracias a la oportuna intervención de Juano, el capataz del rancho. Años más tarde, el huérfano, criado por Juano, se convertirá en José, el Llanero (José Suárez), líder de una banda de pintorescos forajidos que desafiarán el poder de Saltierra en la zona.

El Llanero no mantiene su verdadera identidad en secreto ni luce antifaz alguno que enmascare sus facciones. Su carácter tiene poco de refinado —por no decir que es rudo y zafio—; escasa relación es la que guarda con el sibaritismo que distinguía al César de Echagüe mallorquiniano. Los personajes presentan nombres hispanos sólo porque la acción se sitúa en Venezuela y ni siquiera podemos hallar en todo su metraje una referencia explícita a la nacionalidad española.

Aun así, pueden apreciarse algunos rasgos que despiertan en el espectador la vaga reminiscencia de alguno de los *westerns* primerizos de Marchent. En este punto, conviene recordar que a Jesús Franco hay que concederle el mérito —o el demérito— de la (precipitada) escritura del guión en el que se basaban los dos Coyotes rodados en los años cincuenta. Pues bien, el argumento de *El llanero* parece cortado por el mismo patrón. Y no me refiero tanto al argumento considerado en términos globales, pues, al igual que se comentaba con respecto a *El capitán intrépido*, llama la atención la ausencia de toda diferencia étnico-cultural entre los héroes y los villanos de la historia (todos son hispanos). Me refiero más bien al desarrollo de ese planteamiento, que recoge más de un error argumental de *El Coyote* y *La justicia del Coyote* sin que se aprecie la menor intención de enmienda: el avance desequilibrado de la historia como una sucesión de lances o peripecias, el humor burdo, pueril y vulgar, etc. Tomemos por caso la representación de la violencia a lo largo del film: suele mostrarse atemperada a un nivel casi infantil (los hombres del

Llanero a menudo hacen frente a los soldados de Saltierra mediante tortazos, mamporros y cachetes); sin embargo, cuando uno menos lo espera surge alguna imagen que sorprende por su crudeza³⁵.

El llanero también parece haber heredado de las primeras obras de Marchent una cierta influencia estética, tanto de sus aciertos como de sus excesos. Y es que el punto de mayor interés del film de Franco se refiere al ámbito visual. Podemos hallar, por ejemplo, algunas escenas rodadas con una factura próxima al expresionismo³⁶ u otras resueltas con una considerable inventiva técnica (el director utiliza de forma harto original la cámara

³⁵ Por ejemplo, al principio del film un plano muestra dos cuerpos ahorcados y un niño llorando sobre un cadáver; también brutal resulta la muerte del patriarca de los Mendoza, asesinado de un mandoble por Saltierra después que éste haya irrumpido a caballo en el interior de la hacienda familiar. Aquí también se hace obligado describir, siquiera brevemente, una escena que considero la mejor del film de Franco. En el punto álgido del argumento, Saltierra tiende una emboscada a los hombres del Llanero. En el tiroteo resultante, la mala fortuna hará que una bala perdida siegue la vida de Inés, la hija del coronel, que se había enamorado del justiciero. El militar, conmocionado, ordenará inmediatamente el cese de hostilidades; sobre el cadáver de la muchacha, Saltierra y el Llanero dialogan. El coronel pide a éste que acabe con su existencia, pero José, compadecido por el profundo pesar de su rival, rehúsa. No obstante, uno de los hombres del bandolero, Carlos alias 'el Carroña' —que ha resultado herido de muerte en la escaramuza— no muestra tantos reparos y toma la determinación de, en los últimos instantes de su vida, eliminar al coronel de un disparo. Franco mantiene con un excelente pulso visual la tensión de la escena: mediante montaje alterno, compagina un *travelling* que sigue los pasos del coronel, cabizbajo, moralmente hundido, alejándose a través del pasillo formado por sus propias tropas —que saludan a su líder, en señal de duelo y respeto, elevando sus sables y despojándose de sus sombreros— y un agonizante Carlos disponiéndose a disparar. El coronel Saltierra parece abatido por el balazo y, prácticamente en el mismo instante, Carlos también expira. Una escena sorprendente por su crudeza dramática y por su profunda caracterización de los personajes —descubrimos que el malvado Saltierra es capaz de sentir, y que antepone el amor por su hija a su propio afán de poder— en un film cuyo argumento bien podría tildarse de infantil y maniqueo.

³⁶ Citemos, a modo de muestra, la factura visual de la escena que narra la toma de la hacienda Mendoza por parte de las tropas de Saltierra. En el interior del rancho, la familia propietaria aguarda a sus enemigos sumida en la oscuridad; la luz de un candil parece convertir a los personajes en auténticas sombras. El mismo registro visual reaparecerá en las escenas ambientadas en los calabazos del coronel... Una cuidada elaboración del contraste entre claroscuros que forzosamente recuerda al díptico de Marchent, por ejemplo, a la escena de la muerte del capitán Potts en *El Coyote*.

subjetiva y el enfoque³⁷; puede destacarse, asimismo, un cierto esmero en el uso del montaje³⁸).

Tal vez ni *El capitán intrépido* ni *El llanero* puedan ser considerados películas del Oeste en sentido riguroso, pero reflejan claramente que, en 1963, la búsqueda de un *western* con un cimiento cultural español podía haber perdido pujanza, pero aún subsistía de forma más bien residual. Tanto el film de Caiano como la película de Franco parecen apostar por un cine, más que del Oeste, del Sur, pues parecen pretender conseguir esa 'españolidad nominal' —a la que me he referido previamente— trasladando los rasgos genéricos de las producciones del *Far-West* a un ambiente latinoamericano. Sin embargo, dado lo escaso del número de películas implicadas —por no mencionar el peculiar origen del proyecto de *El capitán intrépido*, continuación manifiesta de *El hijo del capitán Blood*— resulta difícil hablar de una tendencia, de una voluntad expresa por crear un nuevo

³⁷ Una de las escenas muestra al comandante de las tropas de Saltierra, borracho. Franco introduce en la misma un plano subjetivo desde el punto de vista del militar, en el que apreciamos a una chica a la que persigue en pleno desenfreno. Entonces el encuadre se mueve, tiembla ligeramente, a la vez que la imagen se desenfoca y se vuelve borrosa. Inmediatamente, el comandante se desploma. Obsérvese la semejanza de la escena con aquella que nos mostraba a una alterada Leonor en *La justicia del Coyote*, ¿podría decirse que Franco trataba de aplicar alguno de los trucos visuales que había aprendido en su colaboración con Marchent?

³⁸ Además de aquella que narraba la muerte de Saltierra, otra de las escenas más elaboradas en este sentido es la que presenta el intento de ejecución de dos de los aliados del Llanero, el padre Francisco y el ya mencionado Carlos el Carroña y su inmediato rescate por parte del justiciero. La realización consigue mantener un cierto suspense mediante la inserción de numerosos planos (planos detalle de los pies de los condenados, de los de sus captores, primeros planos de los rostros de las futuras víctimas...) y el adecuado uso de un sonido ominoso (el eco de los tambores). Describamos con algo más de detalle la planificación de la interrumpida ejecución: Plano detalle de los pies de los condenados / Plano detalle de los pies de los soldados de Saltierra, descendiendo por las escaleras / Plano general del patíbulo / Primer plano del rostro de Carlos / Primer plano del rostro del padre Francisco / Plano americano del Llanero que, entre los espectadores, les saluda divertido / Plano de los soldados golpeando los tambores, de tal forma que sólo aparecen en cuadro los instrumentos y las piernas de los militares, pero no sus cabezas. / Plano del padre Francisco elevando su vista al cielo / *Travelling* que sigue el movimiento del Llanero a través de una hilera de caballos atados / Primer plano del padre Francisco / Primer plano del Llanero. Dispara para poner en fuga a los caballos y crear una distracción que permita liberar a sus amigos.

género equivalente al *western* norteamericano en un paisaje hispánico³⁹. No obstante, tal vez el proyecto de *El llanero* albergara ciertas pretensiones a ese respecto, pues, si nos atenemos a algunas fuentes bibliográficas, parece que se llegó a considerar una continuación cinematográfica, tardía, de las andanzas del personaje⁴⁰. En cualquier caso, dado el escaso éxito cosechado por su precedente y teniendo en cuenta la futura evolución del género, tampoco puede sorprendernos que tal proyecto resultara finalmente aparcado. Ni siquiera su realizador, Jesús Franco, volvió a prodigarse en el *western* a lo largo de su futura filmografía... que, por cierto, no es precisamente escasa⁴¹.

Además de esta 'nominalización', los dos films comparten el segundo de los rasgos de los *westerns* de transición del modelo nacional al modelo internacional: la importancia concedida en ambos a la religión, entendida ésta en un sentido meramente superficial. Tanto el argumento de *El capitán intrépido* como el del *El llanero* cuentan con la figura de un sacerdote desempeñando un papel de cierta relevancia dentro de la trama. En el film de Jesús Franco, se trata del padre Francisco. El espectador actual de la cinta puede maliciarse fácilmente la mano de Jesús Franco tras la ambigüedad con la que se describe al religioso. Es, sin lugar a dudas, un personaje positivo, heroico, que ayuda al Llanero y los suyos y

³⁹ En este sentido, podríamos mencionar algún que otro rasgo de ambientación compartido por ambas películas. Resulta curioso apreciar la presencia de palmeras en los escenarios de ambos films, una especie vegetal que parecía desempeñar en la iconografía del paisaje sudamericano el mismo papel que el cactus en la del escenario *western*, pues tales plantas aparecen también como elemento de 'color local' en las coproducciones *Tierra brutal / The Savage Guns* (Michael Carreras, 1961) y *Los pistoleros de Casa Grande / The Gunfighters of Casa Grande* (Roy Rowland, 1963), que situaban la acción en el paisaje mejicano.

⁴⁰ Rafael de España menciona en la filmografía que cierra su escueta *Breve historia del western mediterráneo* (Glénat, Barcelona, 2002) el proyecto de rodaje de *La venganza del llanero* en 1968, que supuestamente iba a ser dirigido por Pío Ballesteros. Reproduzco el comentario incluido por de España a propósito de tal proyecto: "Figura en algunos anuarios como coproducción E/IT [española / italiana], pero no hay constancia de que tenga licencia de exhibición ni haya sido comercializada en ninguno de los países; es muy probable que no se llegara a completar" (página 234). En cualquier caso, dado que parece que el proyecto se gestó en 1968, no entraría dentro del ámbito de la presente tesis doctoral.

⁴¹ El polémico realizador, sin embargo, sí que rendiría un homenaje al más destacado representante del *western* patrio, Joaquín Romero Marchent, en una de sus películas de la misma época: *Rififi en la ciudad* (1963).

que, precisamente por ello, a punto está de perder la vida ejecutado por orden de Saltierra. Sin embargo, su condición religiosa parece ser tomada por sus compañeros en ciertos instantes de la narración casi a modo de chufra. Por ejemplo, en cierta escena, Juano, el capataz que crió al Llanero, muestra al religioso un altar que él mismo ha construido con el fin de que éste pueda rezar. En vez de Biblia, el sorprendido sacerdote halla un ejemplar de *Los tres mosqueteros* de Alejandro Dumas, hecho que Juano justifica de la siguiente forma: “Perdona que no te haya encontrado nada en latín, pero las pastas son parecidas”. Asimismo, la propia actitud del sacerdote parece resultar en algún momento un tanto exagerada, como cuando recrimina a una muchacha que entra en su iglesia: “Y tú, ¿cómo te atreves a entrar en la iglesia sin velo?”. La visión digamos ‘relajada’ de la institución religiosa —a la que habría que sumar cierto despreocupado erotismo de algunos diálogos e imágenes—, como se comprenderá, no constituyó un ingrediente muy del gusto de la censura franquista de la época. Ello explica que *El llanero* hubiera de convertirse en uno de los *westerns* más censurados de este temprano período del género en nuestro país. La institución ya se había cebado, en primer lugar, con el guión del film, que hubo de sufrir hasta ocho mutilaciones expresas⁴². Respecto a la cuestión religiosa, el censor José María

⁴² Aunque el libreto acaso no fuera excesivamente explícito, los miembros de la junta censora parecían haber tomado bien la medida al joven Jesús Franco —por entonces ya convertido en el auténtico *enfant terrible* de la cinematografía nacional—, y se temían lo peor en cuanto a la realización. Eso, al menos, es lo que parece desprenderse de las palabras del lector Marcelo Arroita-Jaúregui, que, en su informe acerca del guión de *El llanero* (redactado con fecha 16 de octubre de 1963), comentaba: “En líneas generales, el guión no presenta ningún peligro, e incluso podía salir de él una película apta para toda clase de públicos. Sin embargo, parece que no ha interesado esto y el guión se ha adornado con una serie de episodios que procuran darle cierta carga erótica, y a la vez que se aprecia en ciertas escenas alguna decidida intención de sadismo, de acuerdo con las preferencias manifestadas por su realizador en anteriores películas”. El correspondiente informe censor autorizaba el guión de *El llanero*, pero con las siguientes modificaciones: “1ª) Suprimir las frases del padre Francisco “ve rezando algo” de la página 101, así como la de la página 108 “pues mira, aunque esté mal decirlo, me he divertido” y los improperios de la página 81. 2ª) Reformar la fórmula de absolución de la página 120. 3ª) Cuidar la realización de la escena en que el soldado se disfraza de mujer, página 7. 4ª) Cuidar las escenas de la danza de Lolita, páginas 17 y 18. 5ª) Cuidar la realización de la escena del baño de Inés, páginas 56 y 57. 6ª) Cuidar la escena de latigazos a Carlos, página 67. 7ª) Cuidar la escena de Inés y el Llanero besándose, páginas 86-87. 8ª) Suprimir la frase del Llanero “además, así, a simple vista, no me pareces tan niña” ”.

Cano, aunque votó a favor de una calificación para todos los públicos, no pudo reprimir en su informe un breve comentario acerca de “*cierto confusionismo en la intervención del fraile*”. La exhibición de la película, en principio, quedaría limitada para mayores de catorce años con una clasificación nefasta: *segunda B*.

Los productores del film debían de intuir que la forma de presentar el personaje del padre Jacinto no había sido del completo agrado de la censura. En carta fechada el 4 de enero de 1964, Paulino García Velázquez, en calidad de consejero delegado de Big-4, apelaba ante la Dirección General solicitando la revisión de la película. García Velázquez parecía mostrarse plenamente consciente de cuáles eran los principales ‘puntos conflictivos’⁴³ de la cinta. El productor atajaba la supuesta ambigüedad del personaje

Además de las modificaciones sobre el guión, la película, una vez filmada, hubo de sufrir un recorte en una escena que mostraba el baño de Inés, la hija de Saltierra amada por el Llanero, que, según parece, fue rodada por Franco de forma harto explícita (el informe del film incluía la siguiente advertencia: “*Suprimir (dos planos cercanos) de la muchacha (Inés) desnuda bañándose*”).

⁴³ Aparte de tratar de aclarar la posible ambigüedad religiosa que lastraba la cinta, García Velasco, en su alegato en defensa se cuidaba de subrayar el infantilismo de la misma, negando cualquier atisbo de erotismo o escabrosidad: “*Que se trata de una película de aventuras que fue concebida y realizada para que se permitiera su exhibición para todos los públicos. Tanto la línea argumental como la imagen y los diálogos han sido especialmente cuidados de forma que en ningún momento pudieran aparecer escenas que exciten sentimientos perjudiciales, incluso, para los niños, y ni siquiera que pudieran llamar a su ánimo a la más leve confusión. [...] Podrá ver la Junta, con la simple proyección del film, que cuando llevamos a su realización este proyecto no pretendimos en ningún caso hacer una película que suscitara polémicas de ninguna especie, ni mostrara lacras ni taras sociales como tan en boga están los tiempos actuales en nuestra cinematografía; por el contrario quisimos hacer un film de candor y de lucha por una causa totalmente justa ajeno a todos los problemas de mayores, en el que hasta los sentimientos amorosos de los personajes han sido cuidados con escenas y diálogos infantiles*”. Es más, en un desesperado intento por demostrar la idoneidad de la película para los espectadores más jóvenes, el productor llega a considerar a su protagonista como un auténtico ejemplo para el público infantil, adornado de cualidades tales como el patriotismo, el sentido de la justicia o la equidad: “*La causa por la que lucha el personaje central del film es una causa justa; animado de un alto sentimiento patrio mantiene una ilusionada rebeldía contra la opresión y la injusticia que se asientan circunstancialmente en su Patria. Incluso el botín que obtiene en sus audaces correrías, llenas de infantilismo, no lo retiene para sí sino que lo reparte entre los pobres de la región. EL LLANERO representa en este film una figura similar a la de tantos personajes buenos de nuestra historia y leyendas populares, cuyas gestas se publican en cuentos, revistas y TBO dedicados especialmente a los niños*”. Como posible solución el consejero delegado de Big 4 proponía añadir nuevos cortes al film,

religioso, defendiendo a ultranza, como cabía esperar, el carácter devoto de los hombres del Llanero:

“En la película aparece un sacerdote al que los hombres de EL LLANERO salvan de una muerte injusta e infamante y al que, en el escondite de unas montañas, tratan con todo el respeto facilitándole rudimentariamente los medios precisos para que pueda decir Santa Misa, y al que acuden, en los momentos de muerte, en busca de absolución de sus faltas”.

Parece que tanto las floridas alegaciones de García Velázquez como los cambios operados sobre la cinta conseguirían parcialmente los fines propuestos: *El llanero* se sometería finalmente a la tan ansiada revisión, resultando apta para todos los públicos y elevando su clasificación a *segunda A*⁴⁴.

Al caso del religioso de *El llanero* habría que sumar el ejemplo del padre Gómez en *El capitán intrépido*, quien no duda en apoyar al joven protagonista, Ramón, y a sus amigos en la revuelta contra el malvado general Gutiérrez. El religioso se halla exento del

recordando, de paso, que la productora había dado cumplida cuenta de las recomendaciones censoras emitidas a propósito del guión original: *“Tuvimos en cuenta al rodar el film las mínimas objeciones que desde Censura se nos hicieron al primitivo guión, suprimiendo las escenas sobre las que se nos hicieron simples advertencias. Por último, queremos significar el perjuicio económico que nos representa no autorizar la exhibición de este film a todos los públicos, que en todo caso haríamos gustosos lo necesario en orden a cortes ligeros u observaciones de cualquier naturaleza que se nos pudieran hacer para conseguir la autorización que con todo respeto solicitamos con este recurso”.*

⁴⁴ No satisfecho con su alegato inicial, el propio García Velázquez había remitido una nueva carta a la Dirección General el 25 de enero de 1964. Si en la comunicación previa el productor simplemente aludía a la necesidad de una clasificación para todos los públicos del film, ahora también solicitará una revisión de la desastrosa clasificación de *segunda B*, pues, según sus palabras, la película no podría ser distribuida comercialmente si no se hacía, al menos, con una catalogación de *segunda A*. Para demostrar su buena voluntad, el consejero delegado de Big-4 informaba a los miembros de la junta de que se habían realizado ciertas ‘modificaciones’ en la película. En concreto, se indicaban las siguientes alteraciones: *Rollo 1º: se mezcla y repica bajando la música del personaje de Inés. Rollo 2º: se acorta la llegada de Lolita. Rollo 3º: fundido largo al final de la secuencia Inés-Saltierra y el comandante. Rollo 4º: remontajes y cortes.*

“*confusionismo*” (en palabras del censor José María Cano) que caracterizaba al sacerdote en la obra de Franco y, a pesar de su condición de ‘uno más’ entre los hombres capitaneados por Ramón, es tratado siempre por los mismos con un respeto reverencial. Por ejemplo, en un momento dado José, el criado de Ramón, propina al religioso un manotazo mientras ríe a carcajadas. Al instante se da cuenta de su condición de hombre de Dios y rectifica: “*Perdone, padre*”.

La componente religiosa —asumida desde una perspectiva relajada más bien chocarrera o desde una respetuosa consideración— constituía, como se ha visto, una presencia temática secundaria en alguno de los *westerns* españoles del período. Sin embargo, en un caso alcanzó a convertirse en el puntal principal del argumento. Me estoy refiriendo a una de las películas del Oeste más curiosas que llegarían a rodarse en España: *Bienvenido, padre Murray*. El film partía de una idea más bien desatinada: crear lo que casi podíamos denominar un *western* religioso español⁴⁵. El argumento del film es simple: un clérigo de color, el padre Murray llega a un pueblo perdido del Oeste donde impera el desorden. Veinte años antes había sido ahorcado en aquel mismo emplazamiento otro hombre negro, Jerome, acusado de un crimen que jamás cometió. Tras muchos apuros, Murray conseguirá ganarse el aprecio de sus feligreses —que, inicialmente, le repudiaban sin más justificación que la del color de su piel— y, de paso, contribuirá a evitar un asalto al banco local organizado por su propio director. Los responsables de la fechoría resultan ser los auténticos culpables del crimen por el que se ahorcó al desafortunado Jerome.

⁴⁵ Tanto la correspondiente ficha de la película en el anuario del Sindicato Nacional del Espectáculo de 1962 como la mayoría de las referencias bibliográficas consultadas se refieren al origen completamente español del film (producido, al cien por cien, por Copercines, la empresa de Manzanos y sus socios). Ahora bien, en la filmografía que cierra la reciente monografía de Rafael de España *Breve historia del western mediterráneo* (Glénat, Barcelona, 2002) aparece reseñada la película de Torrado como coproducción con la firma francesa Eurociné (la compañía de Marius Lesoeur). Puesto que el productor francés ya había colaborado de forma “oculta” con Manzanos en el rodaje de *La venganza del Zorro*, tal vez nos encontremos ante una nueva coproducción encubierta. La presencia en el reparto de Howard Vernon, actor vinculado a Lesoeur que también había participado en el primer Zorro de Marchent, parece apuntar en esa dirección.

Murray, ante el arrepentido pueblo que ahora le presenta sus respetos, revelará que Jerome era en realidad su padre.



Bienvenido, padre Murray (1963).

El tema religioso nunca ha sido incompatible con el género *western*. La religión, como la ley, suele acompañar a la civilización y el avance de la civilización podría considerarse el tema capital del cine del Oeste. Así, el hombre que propaga la Fe se halla presente en muchos *westerns* norteamericanos, dando lugar a uno de los personajes más conocidos de la tipología del género: el predicador⁴⁶. El mismo tipo de personaje había sido

⁴⁶ El cine de vaqueros ha sido generoso ofreciendo a lo largo de su historia un sinnúmero de personajes de este tipo, que van desde los más ilustres —por ejemplo, el reverendo Samuel Clayton (Ward Bond) de la obra cumbre del género, *Centauros del desierto* (*The Searchers*, John Ford, 1956), que compagina su ministerio religioso con su quehacer como *ranger* de Texas— hasta los menos conocidos —por ejemplo, el reverendo y ex-pistolero interpretado por Glenn Ford en *Un paraíso a golpes de revólver* (*Heaven with a Gun*, Lee H. Katzin, 1968)—. En su mayor parte, estos predicadores son sujetos duros, personajes que caminan con la Biblia en una mano y el rifle en la otra por esos parajes inhóspitos por los que pretenden extender la palabra de Dios.

importado con notable fortuna, como ya se ha comentado, por alguno de los *westerns* españoles del período, como *Brandy* o *El capitán intrépido*: se dibujaba al personaje del sacerdote como una presencia perfectamente integrada en la narración, adaptada al bronco ambiente del Oeste pero sin por ello renunciar a la piedad que exigía su labor devota.

Así que podríamos esperar que el film que nos ocupa presentara a una figura religiosa si no dura, sí al menos firme y resolutiva en su conducta. Al menos eso era lo que alguna de las frases publicitarias de la película inducían a pensar: “Una estampa apasionante del más violento y rudo Oeste americano”, “En aquel rincón del legendario y rudo Oeste se luchaba por el oro, la venganza y el deseo. Y el padre Murray llegó allí para enfrentarse al odio y al rencor de todo un pueblo”⁴⁷. Y probablemente este tipo de personaje sería el que hubiéramos encontrado en la película si ésta hubiera sido dirigida por un Henry Hathaway, por un John Sturges o por un Burt Kennedy. Pero es que el director de *Bienvenido, padre Murray* resulta ser Ramón Torrado, socio de Eduardo Manzanos en la productora Copercines y, lo que es más importante para el caso, realizador del film *Fray Escoba* (1961). Esta producción —una adaptación de la vida del religioso de color fray Martín de Porres, interpretada por René Muñoz— constituiría uno de los grandes éxitos de público en la historia del cine español, tanto religioso como no religioso.

Torrado a buen seguro tenía en mente aprovechar su reciente éxito y aplicarlo a la nueva moda que comenzaba a someter a la industria cinematográfica nacional. ¿Por qué no trasladar a un personaje equivalente a Fray Escoba al mismísimo *Far West* norteamericano? Para ello, el realizador retomaría al mismo actor que había dado vida al religioso, René Muñoz. Y ahí reside el mayor problema de la película. No en introducir un personaje religioso en pleno Oeste, sino en el tipo de personaje religioso que se introduce. El padre Murray representa el prototipo de protagonista del cine piadoso español de la época: virtuoso, cándido, beatífico... en definitiva, incapaz de utilizar el revólver ni aun en defensa propia y, por tanto, en las antípodas del arquetipo del *western man*.

Podría decirse que si Torrado se negaba a ‘westernizar’ a su protagonista, sólo le quedaba un camino para garantizar una mínima coherencia argumental: el opuesto, que consistiría en ‘religiosizar’ el entorno. Y mucho de esto hay en *Bienvenido, padre Murray*,

⁴⁷ Frases tomadas de la correspondiente ficha de *Cine Asesor*.

pues el film nos presenta a Valley City, un poblado del Oeste... con una peculiaridad: sus habitantes son profundamente católicos. Un hecho auténticamente sorprendente, pues la población, por lo demás, representa a la perfección el típico asentamiento *western* norteamericano visto en infinidad de películas, con su *saloon*, sus pistoleros y su *sheriff*. Por si fuera poco, los ciudadanos de Valley City, a pesar de su claro origen anglosajón, parecen haber profesado la religión católica desde tiempos inmemoriales, pues, repetidamente, los personajes aluden al hecho de que el pueblo no ha contado con la presencia de un sacerdote desde hace veinte años... Por ejemplo, tras la llegada de Murray, el agente de la ley afirma: "*Lo que faltaba. Veinte años sin cura y ahora nos mandan esto*". Como se observará, no existe coartada histórica alguna que justifique la condición religiosa de Valley City. Huelga decir que la ambientación del film de Torrado no resiste la menor comparación con las obras mallorquinianas, en las que también se subrayaba frecuentemente el carácter católico de sus personajes, pero éste resultaba plenamente explicado (por su condición latina y por la labor evangelizadora llevada a cabo por los misioneros en la zona).

Muchos ciudadanos, pese a un aparente descreimiento, más que perder la fe parecen haber reprimido el sentimiento religioso. A pesar del rechazo inicial de sus parroquianos, el padre Murray superará progresivamente la hostilidad de la congregación apelando a esta devoción profunda que se halla oculta en sus feligreses. Por ejemplo, acude con su caballo al herrero del pueblo y éste le exige un dólar por sus servicios. El sacerdote no dispone de dinero alguno y por ello recurre a la religiosidad latente del artesano:

PADRE MURRAY: Un dólar... El caso es que no tengo dinero.

HERRERO: A Dios lo que es de Dios y al herrero su dólar, o el caballo se queda sin herrar.

PADRE MURRAY: Eso es Evangelio puro y que muy bien aplicado. Nada grave. A cada cual, lo suyo. Si tu pones tu herradura, yo debo poner mi dólar. ¿Eres católico, Mark?

HERRERO: *Sí. Pero no voy a ceder por eso.*

PADRE MURRAY: *Estás en tu perfecto derecho. ¿Tienes muchos hijos?*

HERRERO: *¿Y qué pintan aquí?*

PADRE MURRAY: *Por supuesto que un hombre tan riguroso en aplicar el precepto los habrá bautizado, ¿no? Felizmente esa cuenta que tienes pendiente con Dios puedes saldarla con mi ayuda. A dólar cada uno te los bautizaré todos. Ah, y no te preocupes por el dinero. Puedes pagar con tu trabajo. He visto que en la iglesia hay cosas por reparar.*

El diálogo que acabo de reproducir —aparte de demostrar que el padre Murray es más pilluelo de lo que parecía en un principio— es un buen ejemplo de esta llamada del sacerdote a los valores religiosos de sus vecinos. Otros personajes seguirán el ejemplo del herrero y su fe acabará imponiéndose a sus perjuicios: por ejemplo, una pareja acude al padre solicitando el matrimonio... después de cohabitar veinte años fingiendo haber recibido el sacramento. Murray incluso descubre el buen fondo de un aparentemente cruel bandolero mejicano interpretado por Fernando Sancho. El facineroso explica así su sentir religioso: “Mire, padre. Por de plano, soy un poco bandido. Bueno, sin presumir, soy un bandido muy malo. Si seré malo que no paso por la botica pa’ que no me agarren pa’ veneno. Pero, eso sí, muy recristiano y creyente. ¿Está claro? ¡Ay, qué bruto soy, si está más claro que el agua! Uno vive como puede, que es apuradamente, pero al llegar a morir, por qué diablo, uno prefiere el cielo”.

A partir del comentario desarrollado en los párrafos anteriores, sería sencillo extraer la conclusión de que *Bienvenido, padre Murray* no es en realidad una película del Oeste *sensu stricto*. Más bien se diría que el film plantea una historia amable, sin pretender la verosimilitud histórica, de fondo piadoso y narrada en tono de comedia con ciertos elementos dramáticos. Una historia que sólo utiliza la iconografía del *western* como escenario donde situar la acción (y, tal vez, como reclamo publicitario). Una historia donde

no hay cabida a la violencia, pues la fe y el encanto del padre Murray bastan para hacer regresar a sus feligreses por el buen camino. Pero esta conclusión es inexacta. Si fuera cierta, muy probablemente la película de Ramón Torrado habría cumplido con facilidad sus objetivos y hasta habría resultado coherente en su planteamiento. Sin embargo, *Bienvenido, padre Murray* por momentos parece negarse a renunciar por completo a su condición genérica, es decir, su adscripción al *western*. Y por ello, la película a veces padece lo que podríamos llamar una 'esquizofrenia argumental' que lastra la credibilidad de la narración

Por ejemplo, merece la pena que nos detengamos un momento para describir a los villanos de la historia. El plantel de malvados estaría encabezado por Ray, un terrateniente local que no duda en saltarse la ley para mantener su poder sobre Valley City y que dispone de toda una banda de malencarados pistoleros a su servicio. También entre las filas de los criminales habría que incluir al personaje de Kent, el banquero del pueblo, que en realidad planea junto a Ray el asalto a su propio negocio para apoderarse del dinero de sus clientes. Dado el inventario de personajes de *Bienvenido, padre Murray* descritos hasta ahora, se podría esperar que los villanos, en el fondo, también tuvieran su corazoncito y que finalmente fueran convertidos al buen camino gracias a la buena mano del padre Murray. Nada más lejos de la realidad. Aunque pueda sorprender, el film de Torrado se caracteriza por una de las galerías de villanos más sádica del Oeste español de la época, casi digna de los futuros *spaghetti-westerns* post-leonianos⁴⁸.

Los responsables de *Bienvenido, padre Murray* no sólo parecían buscar el contento del público potencial del género *western*, sino, asimismo, el de la Junta de Censura, pues jugar a revolver el cine del Oeste con el cine religioso podría resultar un experimento no muy bien visto oficialmente. Como consecuencia, se pretende eludir una excesiva 'westernización' del padre Murray a lo largo de la narración⁴⁹. Se trataba de cuidar en todo

⁴⁸ Un ejemplo. Uno de los pistoleros se niega a participar en el robo al banco que planean sus compinches y éstos no se contentan tan sólo con asesinarle a tiros: cuando el padre Murray traslada su cadáver para darle cristiana sepultura, los forajidos tratan de obligarle a que les entregue el cuerpo... ¡porque pretenden colgarlo para que sea presa de los buitres!

⁴⁹ Sin embargo, sí que es cierto que el padre Murray sufre una cierta 'adaptación al entorno' conforme avanza la película. Aunque el personaje se muestra incapaz de utilizar un arma aun para proteger su vida, el sacerdote sí que llegará a propinar coscorriones a algunos malvados (aunque se santigüe después de

momento la presentación del sacerdote de color, evitando que tomara parte en cualquier acto violento o que mostrara sentimientos que fueran más allá de una clemente misericordia. ¿Cómo se las ingenia el padre Murray para sobrevivir? O, mejor dicho, ¿cómo se las ingenian los guionistas⁵⁰ del film para hacer sobrevivir al padre Murray en un entorno tan rudo y hostil? La solución de compromiso que ofrece la película se basa en la aparición de toda una serie de personajes secundarios que apoyan al religioso, personajes típicamente *western* que no tienen reparos en recurrir al revólver si la situación lo requiere: el *sheriff* del pueblo; John, un joven forastero que ha llegado a Valley City tratando de esclarecer la muerte de su padre; un *cow-boy* de paso en el lugar (interpretado por Paul Piaget, como se apreciará, otro rostro popular en los *westerns* españoles de la época), García (el bandido mejicano de buen corazón)... La acción progresaría más o menos como se indica a continuación. En primer lugar, el padre Murray queda a merced de una amenaza que pone en peligro su vida, pero, justo a tiempo, aparece un personaje secundario que toma las riendas de situación, relegando al religioso a un momentáneo segundo plano. Este personaje, que queda convertido en una suerte de 'protagonista vicario', solventa la situación recurriendo a la violencia o, en su defecto, ingeniando gracias a su mundología una solución de compromiso que permita la intervención pacífica del sacerdote⁵¹. De este

hacerlo) e incluso probará un vaso de *whisky* (aunque, eso sí, por un buen fin, cobrar el dólar que uno de los vaqueros ha apostado en su contra, una aportación económica que pretende destinar a la escuela parroquial).

⁵⁰ Guionistas, dicho sea de paso, de cierto prestigio: Federico de Urrutia y Manuel Sebares, que posteriormente firmarían el libreto de *Antes llega la muerte / I sette del Texas* (Joaquín Romero Marchent, 1964), *western* aclamado por la crítica como la mejor película del realizador madrileño y tal vez puntal artístico de la etapa pre-Leone del cine del Oeste del español.

⁵¹ Ejemplo: el padre Murray ha acogido en su iglesia a la cantante del *saloon* y el esposo de la misma pretende llevársela por la fuerza. Ante la negativa del religioso, pretende acabar con su vida y trata de reunir una multitud para tomar la iglesia. Pero el violento personaje se topa con García, de modo que ambos se retan a un duelo que se salda con la muerte del cruel marido. Otro ejemplo: el religioso intenta enterrar el cuerpo de uno de los forajidos cuando varios pistoleros aparecen y se dedican a humillarle. En un momento dado, uno de ellos le ofrece un *colt* para que se defienda. La escena sólo podría resolverse con la muerte del padre Murray o con una reacción violenta por su parte... de no ser por la oportuna llegada del *cow-boy* interpretado por Paul Piaget y sus compañeros, que ponen en fuga a los canallas.

modo, se mantiene la dosis de tensión y acción propia de un *western* que se precie de serlo, pero se evita que el personaje interpretado por René Muñoz se vea arrastrado por la misma.

Así pues, a pesar de la condición piadosa del film, no se puede decir que presente una violencia atenuada con respecto a otros *westerns* españoles de la época: más bien la peculiaridad de *Bienvenido, padre Murray* descansaría sobre un desplazamiento de la facultad de ejercerla, de modo que el protagonista renuncia a la misma y ésta queda en manos de otros personajes secundarios. La idea de complementar con un co-protagonista típicamente *western* la candidez del padre Murray podía haber sido efectiva. Sin embargo, es tal la cantidad de personajes que intervienen oportunamente para sacar las castañas del fuego al religioso que la fuerza de la propia historia se resiente: el protagonista queda en demasiadas ocasiones relegado a un papel estrictamente pasivo. Da la impresión de que las acciones del padre Murray tienen escasa relevancia en el desarrollo de la trama, de tal suerte que los momentos tensos parecen resolverse únicamente gracias a la aparición *deus ex machina* del personaje secundario de turno⁵².

En conclusión, la conjunción que propone Torrado en *Bienvenido, padre Murray* es imposible, pues sus ingredientes son incompatibles. Conciliar una película religiosa tan compasiva con un *western* tan violento es como tratar de mezclar aceite y agua. La ley del revólver tiene poco que ver con el quinto mandamiento, como parece insinuarse en un diálogo del film:

PADRE MURRAY: Dios en sus mandamientos dijo 'No matarás'

⁵² Para muestra, un botón. Si hay una escena dentro de todo buen *western* que, por su propia naturaleza, deba resultar emocionante, ésta es la del duelo final contra el villano de la historia. Pues bien, al final de *Bienvenido, padre Murray* el villano Ray trata de escapar y acaba de un disparo con la vida del *sheriff* que pretendía detenerlo pero, a su vez, muere abatido por el ayudante de éste... la ausencia del personaje interpretado por René Muñoz, protagonista nominal de la historia, no puede suplirse con la acción del agente de la ley o su ayudante, personajes que hasta ese momento habían venido desempeñando un papel absolutamente secundario en la trama. El episodio de la muerte del villano carece, por tanto, del más mínimo clímax.

PISTOLERO: Pues apréndete tú esta ley que rige en el Oeste. No te metas donde no te llaman si no quieres que te vuelen la cabeza.

Los guionistas de la película debieron haber prestado una mayor atención a sus propios diálogos y a las consecuencias que se desprenden de los mismos. La vertiente religiosa y la vertiente ‘del Oeste’ del film, más que imbricarse, se superponen. De esta suerte, si hiciéramos un desglose en escenas o planos de *Bienvenido, padre Murray* casi podríamos separar qué momentos corresponden a un cine típicamente religioso y qué momentos corresponden a un cine típicamente *western*. Y aquellas escenas que pretenden superponer ambos registros a la vez llegan a bordear el surrealismo⁵³. Eso sí, en defensa de la labor de Ramón Torrado, habría que destacar la emotividad de ciertos momentos del film e ‘indultar’ alguna escena que demuestra un talento técnico encomiable⁵⁴.

⁵³ Comentemos una. El padre Murray se dispone a entrar en el *saloon*, conocido antro de perdición, por lo que se santigua convenientemente antes de atravesar la típica puerta batiente. Toda actividad del local se detiene ante la presencia del religioso, circunstancia que éste aprovecha para pronunciar el siguiente discurso: “*Os ruego me perdonéis si vengo a interrumpir vuestros esparcimientos. Pero necesito hablar. Sólo quiero pedirlos, por el amor de Dios, algo de lo que os sobra para arreglar la escuela parroquial, que tanta falta le hace. Vuestros hijos la necesitan. Creedme, es mejor inversión que la del vicio*”. Como se comprenderá, el discurso no es precisamente acogido con entusiasmo por la clientela del garito (“*¡la pasta hay que ganarla, amigo!*”) y, de nuevo, el *cow-boy* interpretado por Piaget debe intervenir: apuesta un dólar a que el religioso no beberá un vaso de *whisky*. Calmados así los ánimos, otros parroquianos ofrecen sus dólares por oírle cantar. La escena, digna ya de una obra de Ionesco o Beckett, se remata con el personaje de Piaget tocando la guitarra y un coro de vaqueros acompañando a un padre Murray que entona la siguiente canción: “*Tengo un rancho con un gran corral, una linda casa y un jardín, una chica que se llama June y un caballo que se llama Jim. Cuando corre como el viento yo le animo siempre con mi voz*”. Otro de los momentos más ridículos de la película: el padre Murray descubre que uno de sus amigos, John, es retenido por los pistoleros de Ray en una cabaña. El azorado religioso no sabe cómo intervenir para rescatar al cautivo. Tendrá que ser el propio John, cuando advierta la presencia del sacerdote, el que deba indicarle lo que debe hacer entonando la siguiente canción, de letra más bien poco sutil: “*Al arder una cabaña suele haber siempre sorpresas. Los de dentro han de salir y los de fuera hacer presa. Si entiendes lo que yo canto, préndele fuego a la yesca, los de dentro han de salir y los de fuera hacer presa*”.

⁵⁴ Es obligado destacar el plano inmediato a los títulos de crédito. La cámara enfoca al letrado que preside la fachada del *saloon* y desciende hasta dejar la puerta del mismo en cuadro, justo cuando dos

Si los responsables de *Bienvenido, padre Murray* creían que, suavizando hasta el extremo el carácter del sacerdote de color, habían logrado limar cualquier rugosidad frente a la censura se equivocaban. Boquiabiertos debieron quedar los miembros de la junta tras el pase del film el 29 de julio de 1963. Elocuente es el comentario de Manuel Andrés Zabala, quien no parece saber muy bien cómo denominar al film. Se refiere el mismo como “*película del oeste*”, para añadir inmediatamente a tal categorización un significativo interrogante. Obviamente, la posición de la censura era propicia a cualquier defensa del sentimiento religioso, aunque éste proviniera de un género tan dado a la violencia como el *western*. Ahora bien, la peculiar índole de muchas de las escenas del film de Torrado (que, como hemos dicho, llegan a bordear casi lo surrealista) debió suscitar recelos entre los integrantes de la junta y, como consecuencia, el film sufriría alguna mutilación⁵⁵. Parecía que la película pretendía un fin encomiable (la defensa de la religión), pero aspiraba a lograrlo a través de medios discutibles, cuando no claramente inadecuados (un argumento ridículo). Esta es la opinión que parece reflejar el informe de Zabala: “*Con una idea en principio original, el argumento está deficientemente construido y desaprovechado. La dirección tiene atisbos de calidad y aciertos pero en conjunto es endeble*”.

Con todo, el tema religioso no constituiría el principal motivo de desazón por parte de los censores. Éste más bien habría que situarlo en otra problemática también abordada

vaqueros se adentran en la cantina. La cámara sigue su movimiento hacia el interior y, en un *travelling* de aproximación, se acerca hasta mostrarnos a la cantante del local. Entonces una panorámica nos conduce hasta la imagen de dos mejicanos que la escuchan embelesados. Todo sucede en un único plano. Es una lástima que el posterior discurrir de la película no cumpla con los niveles de calidad que parecía prometernos este brillante inicio. Eso sí, en *Bienvenido, padre Murray* también podemos encontrar un sorprendente plano de factura casi marchentiana: el religioso aguarda, sentado en una sala de espera, la llegada de Kent, el director del banco, con quien se pretende entrevistar. Pues bien, antes de aparecer en cuadro por uno de los laterales del encuadre, vemos al personaje acercándose a través de un espejo estratégicamente situado...

⁵⁵ En el informe, se alude explícitamente a la escena que muestra la confesión de un agonizante García por parte del padre Murray. El sacerdote aplica la absolución de forma poco ortodoxa, si bien la escena original debía ser aún más singular, pues la censura acordó recortarla: “*La escena de la confesión de García terminará exactamente con las palabras de absolución del padre Murray*”. Asimismo, también se indicaron adaptaciones en los rollos primero y séptimo.

por el film de Torrado: el racismo. Florentino Soria, vicepresidente de la junta, justificaba así su voto por una calificación para mayores de catorce años: “*No puede darse para todos los públicos por ciertos elementos de violencia y por el equívoco planteamiento de la cuestión racial*”. Y, verdaderamente, a los guionistas de *Bienvenido, padre Murray* se les podía acusar de haber excedido la medida. Las expresiones racistas se suceden casi sin solución de continuidad. Ya no sólo en los diálogos de los villanos del film, que no escatiman esfuerzos a la hora de obsequiar al sufrido religioso con todo un catálogo de insultos referidos al color de su piel — “*bola de nieve*”, “*saco de carbón*”, “*¿de qué carbonera has venido?*”, “*da gracias, curita, a que tu sucia piel vale menos que el plomo de mis balas*”, “*dale fuerte, que en la piel negra no se notarán los golpes*”—, ¡es que también los religiosos ciudadanos de Valley City acogerán al resignado sacerdote con toda laya de improperios! Hay que admitir que los feligreses de Murray finalmente superarán sus prejuicios y la película se cerrará con el acto de homenaje de una arrepentida comunidad hacia su pastor. Pero es que, hasta ese momento, las alusiones racistas se suceden entre los ‘muy honrados’ parroquianos (“*¡la negra es una raza de esclavos! ¡tenemos derecho a un cura blanco!*”, “*¡mi hija besando la mano a un negro!*”, etc). Por no mencionar las palabras del mejicano García, que merecerían capítulo aparte. A pesar de que el bandido es uno de los personajes que apoyan incondicionalmente al religioso a lo largo de todo el film, digamos que algunos de sus diálogos distarían mucho de lo que hoy en día consideramos ‘políticamente correcto’: “*Usted es negro y eso es muy bueno para mí. Pues, con perdón, su raza es peor que la mía, ¿sabe? Pero viéndolo a usted tan oscurito y tan santito, qué diantre, me da esperanzas. ¿A poco no vale más el cobre que el carbón?*”.

La restricción de edad (mayores de 14 años) impuesta por la junta iba a provocar más preocupación en los productores que la mediocre clasificación de la película (*segunda A*). El film parecía haber sido concebido buscando un público eminentemente infantil y juvenil —y no parece que otro tipo de espectadores fueran capaces de digerir algunas escenas—. Así se explica que el apoderado de la productora Copercines, José Buisán, llegara a plantear (con fecha 7 de noviembre de 1963) un recurso de apelación en el que se

solicitaba la revisión de la cinta⁵⁶. Las razones que Buisán blandía para fundamentar su reclamación se referían (no podía ser de otra forma) al sano sentido religioso de la película y a su discurso a favor de la integración racial⁵⁷. La revisión se produciría finalmente el día 16 de enero de 1964, pero la reclamación de Buisán resultaría fútil. La junta se ratificaría en su clasificación para mayores de 14 años. ¿El motivo? El mismo que justificaba la decisión primigenia: los improperios racistas que abundaban en la película y que alcanzaban un nivel más allá de lo tolerable⁵⁸. Acaso la tibia acogida por parte de la censura a *Bienvenido, padre Murray*⁵⁹ abortó lo que podía haberse convertido casi en un subgénero cinematográfico español: el *western* religioso. Este comentario no es tan gratuito como parece, pues algunas fuentes bibliográficas apuntan a que el proyecto había nacido con voluntad de continuidad: parece que se había previsto que las aventuras del padre Murray

⁵⁶ Texto: “Cabe agregar que con la actual clasificación de AUTORIZADA PARA MAYORES DE 14 AÑOS nos hallamos ante un verdadero conflicto para la normal explotación de esta película ya que las Empresas se niegan a estrenarla por preverse [sic] que con esta clasificación, las recaudaciones constituirán un fracaso. Esto queda confirmado como Vdes. podrán comprobar por el hecho de que está todavía sin estrenarse teniendo paralizada desgraciadamente su explotación”.

⁵⁷ Buisán alegaba: “Que la citada película presenta una línea argumental basada en todas sus secuencias en la bondad de la Iglesia, caridad y amor al prójimo, a través del personaje central de la película padre Murray. Todos los hechos que se suceden están orientados hacia esta meta y en ningún momento la exposición de los mismos puede afectar a la mentalidad infantil al que precisamente encauza hacia el fin deseado. No hay en la película hechos morbosos que afecten a la moralidad contribuyendo muy especialmente a enseñar sobre todo a los niños que el color de los hombres no debe ser motivo de repulsa sino todo lo contrario, de respeto y consideración humana fomentando la hermandad entre razas así como lo manda la Iglesia y con tan fausto motivo la película es un gran vehículo de propagación de la Fe sin apartarse en ningún momento de ella por lo que creemos que reúne las condiciones precisas para que la puedan ver todos los públicos. Cabe agregar a nuestro recurso que con frecuencia se televisan películas autorizadas para todos los públicos y que se suceden o se basan precisamente en alguno o varios hechos violentos”.

⁵⁸ El censor Juan Miguel Lamet razonaba así: “La violencia en las expresiones y en el contenido del enfrentamiento de razas no es conveniente para el niño, que aún no tiene clara la idea del problema”. De idéntica manera se expresaba Carlos Fernández Cuenca: “Aunque la conclusión sea enteramente positiva y se desprenda la trascendencia de la misión del sacerdote en el terreno espiritual e incluso en el material, el clima en el que se plantea el film puede ser dañino para niños y crear un confucionismo sobre el racismo”.

⁵⁹ Hay que decir, sin embargo, que la vida comercial de la película no resultó excesivamente mala. El film se mantuvo 14 días tras su estreno en los cines Fuencarral y Benlliure el 24 de agosto de 1964.

se extendieran a lo largo de una trilogía que se habría de completar con dos secuelas malogradas, *Adiós, padre Murray* y *La venganza de Crab* ⁶⁰.

⁶⁰ Joan Ripollès Iranzo hace alusión a esta religiosa trilogía en su artículo *Esto no es lo que parece. Los escenarios del western en España*, publicado en la revista *Nosferatu* (número 41-42, octubre 2002). Personalmente, no he podido encontrar ninguna prueba administrativa que demostrara el intento de rodaje de alguna secuela de *Bienvenido, padre Murray*, pero sí una alusión al respecto publicada en el número 737 de la revista *Fotogramas* (enero de 1963). La publicación incluía un breve comentario, firmado por Alfonso Cobo bajo el título "*Padre Murray, ¡Hola! y ¡Adiós!*" que reproduzco a continuación: "Aún no está acabada la película "*¡Bienvenido, padre Murray!*" y ya se ha empezado a escribir el guión, segunda parte, en el que se despide al dicho reverendo. "*¡Adiós, padre Murray!*" también será interpretada por René Muñoz. Pero lo que René y todos los demás no quisieron es rodarla en pleno invierno. El lugar de la acción, Golden City, lo han situado en plena sierra guadarrameña, en el pueblo de Hoyo de Manzanares. La temperatura ha descendido a catorce bajo cero. Se han instalado estufas en los interiores. También hogueras, coñac o frotamientos de manos. Todo muy elemental. Estamos en pleno Oeste. Y, por eso mismo, los cow-boys deben salir a la calle a pegarse de puñetazos. No con abrigos y bufandas. En mangas de camisa. El pecho saliente. Las pulmonías se están contando por actores. El coñac las rebaja en un momento... y a seguir tiritando por las esquinas, bebiendo en los "saloons" y reclamando al "sheriff". En España estamos muy enterados de todo esto".

Mirando hacia los grandes horizontes: *Los pistoleros de Casa Grande*.

En el polo opuesto a Manzanos y el resto de productores que aún prolongaban —siquiera agónicamente— la vida de un *western* con pinceladas culturales nacionales, habremos de situar, de nuevo, la figura de José Gutiérrez Maesso. Casi al modo de Manzanos, el productor extremeño había creado por esas mismas fechas (y con el motivo del rodaje de *Tierra brutal*) otra infraestructura básica de rodaje de *westerns*, en este caso en la región almeriense. Como la solvencia profesional de Maesso durante la producción de la mencionada *Tierra brutal* había dejado un buen sabor de boca entre sus socios norteamericanos, la Metro-Goldwyn-Mayer contactaría de nuevo con el productor español cuando, aproximadamente dos años después, se plateara el rodaje de otro *western* en territorio ibérico: *Los pistoleros de Casa Grande / Gunfighters of Casa Grande* (Roy Rowland, 1963). Así justificaba el propio José Gutiérrez Maesso su implicación en el proceso:

“Después de haber hecho *Tierra brutal*, con la Metro, gozaba de cierto crédito con ellos, estaban contentos [...]. Así que, cuando alguien les planteaba hacer una película de serie B, tenían el buen recuerdo de lo bien que había marchado conmigo, y de lo barato que había sido, y uno de estos emisarios de la Metro fue el productor de esta película que era alguien muy próximo al presidente de la Metro de entonces [...]. El texto lo traían ellos, y lo que hacían era proponer el paquete”⁶¹.

El ‘hombre de la Metro’ al que se refiere Maesso, se trataría, casi con total seguridad, del productor Lester Welch. Welch había comenzado su andadura como productor asistente en la RKO. Su única filmografía como productor independiente, por aquel entonces, se reducía a *Arrivederci Roma / Seven Hills of Rome* (Roy Rowland, 1957),

⁶¹ Jesús García de Dueñas. *José G. Maesso, el número 1*. Diputación de Badajoz. Departamento de publicaciones. Badajoz. 2003. Página 440.

coproducción italo-americana con Mario Lanza como protagonista⁶². Maesso no menciona su nombre en el aludido libro-entrevista con Jesús García de Dueñas, simplemente indica que el porcentaje norteamericano de la producción del film (un 40%) quedó a cargo de la compañía Grogor Productions (frente al 60% que correspondía a Tecisa, productora de Maesso). Por el contrario, la participación de Welch queda explícitamente aludida en otras fuentes bibliográficas. Por ejemplo, en el cuadro técnico de *Gunfighters of Casa Grande* que se incluía en la crítica del film publicada en la revista *Variety* el 1 de septiembre de 1965, se refería a la cinta como “*Metro release of Lester Welch production*”. El texto de la misma reseña aludía al asentamiento de Welch en territorio español:

“*Hollywood know-how went into making of the Lester Welch production effectively filmed in Cinemascope and Metrocolor. Welch, former Hollywood producer now ensconced in Spain, called in vet director Roy Rowland to helm screenplay by Borden & Patricia Chase and Clarke Reynolds*”.

Como se indica en la cita anterior, el ‘paquete’ —como lo denominaba Maesso— propuesto por Welch, era de una calidad envidiable, no sólo por cuestiones técnicas como la posibilidad de rodar en formato Cinemascope, sino por la excelencia de algunos de los profesionales implicados. A pesar de que, en lo tocante al apartado interpretativo, el proyecto nacía con una vocación más bien modesta —encabezarían el reparto un reincidente Alex Nicol (recordemos, ya había aparecido encarnando al villano de *Tierra brutal*) y el galán español Jorge Mistral, secundado por uno de los futuros nombres españoles habituales en el género, el aún desconocido Aldo Sambrell⁶³—, la presencia de

⁶² Welch, como productor, disfrutaría de una carrera tan breve como diversa (por no decir disparatada): tras *Los pistoleros de Casa Grande* participaría en otro nuevo western rodado en coproducción con nuestro país, de nuevo vía Maesso, *El hijo del pistolero / Son of a Gunfighter* (Paul Landres, 1965) y, para rematar su carrera, produciría nada menos que un film de Elvis Presley, *Mis problemas con las mujeres* (*The Trouble with Girls*, Peter Tewksbury, 1969).

⁶³ Aldo Sambrell (Alfredo Sánchez Brell, Madrid, 1931). Tal vez el único actor que puede presumir de haber acompañado al western español desde sus inicios —*Los pistoleros de Casa Grande / Gunfighters of Casa Grande* (1963), *Tres hombres buenos / I tre implacabili* (Joaquín Romero Marchent, 1963), *El sabor de la venganza / I tre spietati* (Joaquín Romero Marchent, 1963), *Gringo / Duello nel Texas* (Ricardo Blasco,

Roy Rowland a cargo de la realización era toda una garantía de calidad⁶⁴. Aún más trascendente que la participación de Rowland, sin embargo, resulta la intervención como guionista de uno de los escritores imprescindibles del género: Borden Chase⁶⁵. Y éstas son palabras mayores que justifican que los siguientes párrafos sean dedicados a describir su aportación al film de Maesso. Así pues, y sin que sirva de demérito alguno a la competente realización de Rowland, bien podríamos considerar a *Los pistoleros de Casa Grande* una película 'de guionista'⁶⁶. Como decía la crítica publicada a propósito de la cinta en el New York Times: "One of its authors is Borden Chase, who wrote the story of «Red River». That's all that need to be said"⁶⁷.

Creo que la intervención de un profesional como Borden Chase justifica un comentario algo más exhaustivo de una película que constituye con toda probabilidad, junto

1963)— hasta sus últimos estertores —*Al oeste de Río Grande* (José María Zabalza, 1983), *Aquí llega Condemor (el pecador de la pradera)* (Álvaro Sáenz de Heredia, 1996)—. Sambrell se convertiría, asimismo, en uno de los actores favoritos del realizador Sergio Leone, participando en sus *westerns*.

⁶⁴ Rowland, director de la inclasificable y surrealista *Los cinco mil dedos del doctor T* (*The 5,000 fingers of Dr. T*, 1953) —hoy en día, toda una película de culto— así como de una abultada lista de films *hollywoodienses* de género, se había convertido con total merecimiento en uno de los más eficientes artesanos de la industria estadounidense. El realizador ya había colaborado con Welch en la coproducción italo-americana *Arrivederci Roma / Seven Hills of Rome* (1957), antes mencionada, así que no sorprende que el pintoresco productor le reclamase de nuevo para el proyecto que ahora le ocupaba.

⁶⁵ En muy contadas ocasiones la filmografía del *western* español habría de beneficiarse de una participación tan ilustre. Borden Chase (alias de Frank Fowler, 1900-1971) había desempeñado toda serie de oficios (que, entre otros, incluían el de boxeador, conductor de taxis y excavador de túneles) antes de que su éxito como escritor le abriese las puertas de Hollywood en la década de los treinta. Sin su labor no podría comprenderse buena parte de la historia del cine del Oeste, pues su firma se encuentra tras los guiones de un nutrido puñado de obras maestras del género. Me refiero a películas tan conocidas y reputadas como *Río Rojo* (*Red River*, Howard Hawks, 1948), *Winchester 73* (*Winchester '73*, Anthony Mann, 1950), *Horizontes lejanos* (*Bend of the River*, Anthony Mann, 1952), *Veracruz* (*Vera Cruz*, Robert Aldrich, 1954), *Tierras Lejanas* (*The Far Country*, Anthony Mann, 1954) o *La pradera sin ley* (*Man Without a Star*, King Vidor, 1955).

⁶⁶ En realidad, Chase comparte créditos con su esposa Barbara y con Clarke Reynolds. Los Chase son también los autores de la historia original que inspira el film.

a las aportaciones de Marchent, la mejor muestra del *western* español de este período. Como podíamos esperar, *Los pistoleros de Casa Grande* se halla exenta de cualquier rasgo de ‘españolidad’. Por tanto, el lector apreciará que el análisis ahora planteado introduce una leve ruptura respecto a los desarrollados en páginas anteriores en la medida de que ya no se centra en la búsqueda de elementos típicos de una ‘cultura española’ sino en rasgos de semejanza con otras obras firmadas por Chase y con el modelo de *western* que por estas mismas fechas se imponía al otro lado del Atlántico. En realidad, esa ruptura en la exposición no hace sino reflejar la ruptura real que separa una coproducción hispano-norteamericana como *Los pistoleros de la Casa Grande* de los films propios de ese *western* español de segunda generación que ya ha sido mentado.

Los pistoleros de Casa Grande fundamenta su trama en uno de los argumentos más típicos del *western* clásico: el transporte de ganado. El film se abre con la precipitada huida del pistolero Joe Daylight (Alex Nicol) que, perseguido por un *sheriff* y sus hombres, consigue finalmente burlarles atravesando el Río Grande y, por tanto, escapando de la jurisdicción norteamericana. En territorio mejicano se reúne con el resto de miembros de su banda, que le aguardan para repartir el botín de una fechoría pasada. Pero los compinches de Daylight van a recibir una desagradable sorpresa: el pistolero les informa de que ha decidido ‘invertir’ el dinero en un rancho mejicano (llamado Casa Grande, de ahí el título de la película). Daylight tiene un peculiar concepto del término ‘inversión’, pues, en realidad, ha ganado el rancho en una timba de póquer en la que había arriesgado alegremente el dinero de sus secuaces, hecho éste que, como se comprenderá, no está dispuesto a confesar. Tras un pequeño intercambio de opiniones (que conduce a un tiroteo en el que uno de los pistoleros, descontento con la decisión, pierde la vida tras intentar acabar con su jefe), el grupo decide partir hacia su nueva propiedad, persuadidos por el plan del astuto Daylight: tomar las reses que les pertenecen y cruzar con ellas la frontera para venderlas a buen precio en territorio norteamericano. Puesto que desconocen el territorio, los pistoleros se harán con los servicios de un lacónico guía que responde al nombre de “el Viajero” (“*Traveler*” en el guión original, interpretado por Jorge Mistral). Una vez

⁶⁷ Crítica publicada en *The New York Times* el 2 de septiembre de 1965 (página 36). Recopilada en *The New York Times Film Reviews*. Página 3564. Times Books & Garland Publishing, Inc. New York. 1990.

establecidos en su nuevo hogar —donde Daylight se hace pasar por un respetable ranchero bajo el improbable alias de José de Coronado— pronto descubrirán que deberán salvar un nuevo obstáculo: la amenaza de Rojo (Aldo Sambrell), un cruel bandido que tiene atemorizados a los propietarios de la región. Daylight y los suyos deberán hacer frente al sanguinario personaje antes de poder llevar a cabo sus planes.



Los pistoleros de Casa Grande (1963).

Fuente: *Nosferatu* nº 41-42. San Sebastián. Octubre 2002.

Ahora bien, este pequeño resumen no da cuenta de la riqueza argumental del film. Pues mucho más importante que la trama aparentemente principal —centrada en Casa Grande, el ganado y el enfrentamiento con Rojo— resulta la subtrama que va desarrollando la ambigua relación que une al pistolero Daylight y su guía y posterior socio, el silencioso Viajero. Este vínculo de afecto/odio, establecido entre dos personajes masculinos, constituye la columna vertebral no sólo de la historia que sirve de base a *Los pistoleros de Casa Grande*, sino de la práctica totalidad de guiones *western* de Borden Chase. Es característica habitual de este autor polarizar la tensión de sus narraciones en torno a dos

protagonistas (unidos por relaciones de amistad, respeto o incluso lazos familiares) siempre abocados a un enfrentamiento final: el amigo contra el amigo (*Veracruz*), el hermano contra el hermano (*Winchester 73*), el padre contra el hijo (*Río Rojo*), etc. Preguntado por la importancia de tales relaciones masculinas en sus libretos, el propio Chase respondía:

*“That I believe is the greatest love story in all of the world. I don’t mean sexual. I have always believed that a man can actually love and respect another man more so than he can a woman... That’s the theory I’ve worked on. There is a closer relationship between two men than between a man and a woman”*⁶⁸.

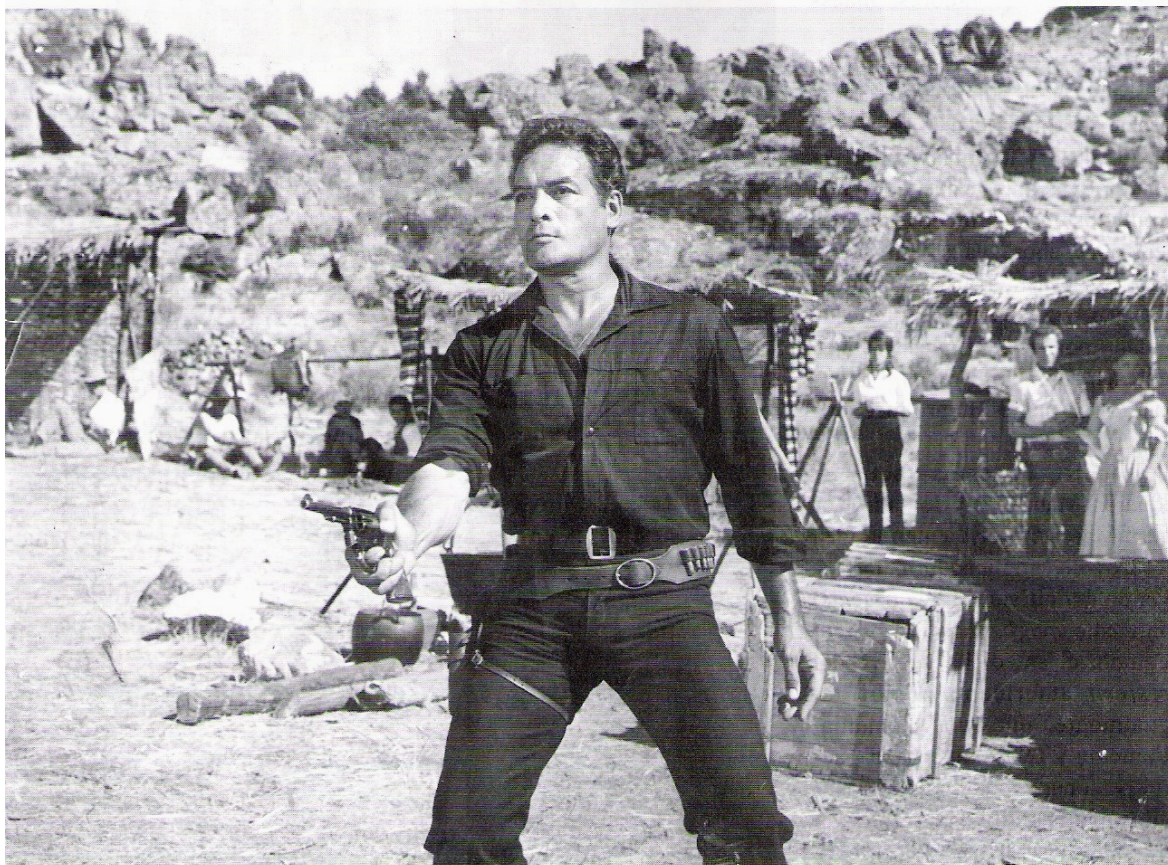
Teniendo presente la mano de Chase en el argumento, no sorprende la compleja caracterización de los dos protagonistas de la película, mucho más elaborada que la del grueso de *westerns* españoles de este período. Joe Daylight es un caradura inteligente, simpático y encantador que vive la vida al minuto sin complicaciones de ningún tipo, incluidas las de carácter moral: es pendenciero, de gatillo fácil, proclive a los accesos de ira y de frío corazón. —“así tocaremos a más”, afirma, por todo comentario, cuando dos de sus compañeros pistoleros pierden la vida en el camino a Casa Grande—. El Viajero —nombre auténtico: desconocido—, por el contrario, es un personaje introvertido, enlutado, marcado por un pasado aparentemente trágico —que, por cierto, tampoco nos es revelado— y que se une a Daylight con propósitos poco claros —o sea, otra vez desconocidos—. Como se apreciará, la información explícita que se aporta al espectador acerca del personaje es más bien escasa. Sin embargo, su carácter quedará demostrado en sus acciones. El Viajero es diestro con el *colt*, sabe moverse en ambientes sórdidos y es capaz de encarar al mismísimo Daylight (no duda en exigirle un veinte por ciento de su propiedad antes de aceptar convertirse en su guía hasta Casa Grande), factores que permiten suponerle un pasado más bien turbio como pistolero. Una historia pasada que parece perseguirle, otorgando al personaje un cierto toque existencial —por ejemplo, cuando el capataz de Casa Grande parece reconocerle (“creí que te habían matado, compañero”) el Viajero

⁶⁸ Estas declaraciones de Chase aparecen citadas en la entrada correspondiente al escritor en *The International Dictionary of Films and Filmmakers. Volume IV: Writers and Production Artists*. St. James Press. Chicago, Londres. 1987. (Página 82).

musita una sombría réplica (“*nadie me hizo ese favor, Carlos*”). Ahora bien, el personaje encarnado por Jorge Mistral hace alarde de una personalidad mucho más madura que la de Daylight, demostrando un *savoir faire* que bordea el altruismo. Trata de resolver las situaciones conflictivas sin recurrir a la violencia. Por ejemplo, tras el tiroteo en el *saloon* que precede a la partida de los pistoleros hacia su nuevo rancho, el Viajero deja una pequeña suma de dinero a cuenta de los desperfectos, un noble gesto que los desmarca de sus compañeros de viaje. Es precisamente esta dimensión ética, esta ecuanimidad, la que va a provocar los primeros roces con Daylight: pese al respeto mutuo que los dos personajes se profesan, el Viajero actúa como una suerte de conciencia del pistolero interpretado por Alex Nicol. Se trata de una función autoasumida que le obliga a reprobar continuamente las acciones de éste. “*Creo que te divierte matar*”, le espeta al pistolero cuando éste acaba con los hombres de uno de los rancheros de la región. Después de que Daylight haya manifestado un cierto interés sexual por la heredera de uno de sus vecinos, el taciturno Viajero le advierte “*no es de tu clase*”, a lo que el airado forajido responde “*Joe Daylight tiene la clase que quiere cuando quiere*”. Escenas como éstas se suceden a lo largo de la película, contraponiendo la impulsividad del personaje de Daylight a la templanza de su compañero y anticipando ya el enfrentamiento final entre ambos.

Pero no sólo los personajes principales están bien dibujados. *Los pistoleros de Casa Grande* también destaca por un elaborado plantel de secundarios. Describamos a continuación los tres pistoleros que conforman la banda de Daylight —los tres que sobreviven al mencionado viaje hasta Casa Grande, pues los que perecen en el transcurso del mismo no llegan a adquirir trascendencia dramática en el argumento—. Doc (Dick Bentley) responde al arquetipo de médico borracho visto en un sinfín de películas del Oeste. Como el Doc Holliday interpretado por Kirk Douglas en *Duelo de titanes* (*Gunfight at the O.K. Corral*, John Sturges, 1957), Doc parece haber sido en su época dorada un buen profesional; su afición al alcohol probablemente lo condujo a una vida criminal. Amargado pero inteligente, el personaje demuestra en todo momento unos exquisitos modales; modales de los que carece Chico (“*Kid*” en el guión original, interpretado por Steve Rowland), quien odia a muerte al matasanos por un desgraciado incidente pasado: Doc fue incapaz de salvar la vida de Pepe, amigo de Chico, cuando intentaba extraerle una bala del pecho. La animadversión que el pistolero siente por su compañero quedará reflejada en

algunas escenas del film. Por ejemplo, recién llegados a Casa Grande, ambos se enzarzarán en una trifulca que, de no ser por la intervención del Viajero, casi terminará en tragedia. Por último, Henry (Phil Posner), un lascivo y violento pistolero, remata el trío de secuaces de Daylight.



Jorge Mistral como "el Viajero" en *Los pistoleros de Casa Grande* (1963).

Fuente: *Nosferatu* nº 41-42. San Sebastián. Octubre 2002.

Otra de las características de las historias de Chase (que acaso pueda sorprender a tenor de lo comentado anteriormente acerca de su predilección por 'historias de amor masculinas') es la contundencia de sus caracteres femeninos⁶⁹. El guión de *Los pistoleros de Casa Grande* también es rico en tales personajes: María (Mercedes Alonso), una

⁶⁹ Sería muy largo repasar aquí la lista de enérgicas féminas que pululan por los guiones de Chase, desde el personaje que interpretaba Joanne Dru en *Río Rojo* —que zanjaba por las buenas (léase, mediante un

educada ‘muchacha bien’ heredera de uno de los rancheros de la zona, que acabará despertando el amor del taciturno Viajero; Paquita (María Granada), su criada, que también iniciará una relación amorosa con otro de los pistoleros, en este caso, Chico... Pero el personaje femenino más interesante, sin duda, responde al pintoresco apodo de ‘Gitanita’ (Diana Lorys) y supone el principal interés romántico de Joe Daylight en la película. Frente a las demás mujeres, Gitanita demuestra un mayor carácter, una completa seguridad en sí misma y una total desinhibición. Poco después de su llegada a Casa Grande, los hombres del rancho reclaman la presencia de Daylight (en calidad de nuevo propietario) para resolver una disputa: un mejicano, Rafael, le había propuesto matrimonio a la chica, sólo para ser rechazado; el ofendido pretendiente había tratado de agredirla y Gitanita se había rebelado, hiriéndolo (“*a mí nadie me pega*”, alegará la muchacha). Daylight evita que la joven sea azotada y ésta, en agradecimiento, aguarda al pistolero en su habitación. A partir de ese momento, ambos personajes resultarán inseparables —Gitanita incluso llega a enarbolar un rifle y tomar parte activa junto a su hombre en el enfrentamiento final contra los secuaces de Rojo— y compartirán una turbulenta pasión que se extenderá hasta el final de la película⁷⁰.

disparo) el duelo final que enfrentaba a John Wayne y Montgomery Clift— hasta la revolucionaria juarista encarnada por Sara Montiel en *Veracruz*.

⁷⁰ A lo largo de *Los pistoleros de Casa Grande* es posible encontrar escenas con apreciables insinuaciones eróticas. De hecho, éste fue el principal punto conflictivo de la censura con el film. Citemos un par de esas escenas. En primer lugar, la que se refiere a la violación de Paquita: Henry mira a la joven con lascivia y la sigue hasta una capilla donde se disponía a rezar. Le espera a la salida, la sujeta con violencia y ambos personajes se pierden por la parte inferior del encuadre, de modo que toda referencia visual al acto sexual queda elidida, pero el mismo resulta claramente insinuado. Más sensual resulta otra escena que muestra las relaciones de Daylight con la desinhibida Gitanita. Después de salvarla de los azotes, la muchacha, agradecida, aguarda al pistolero en su estancia privada: Daylight prende una cerilla y se dispone a encender un cigarrillo, pero Gitanita se le acerca y apaga la llama, soplando suavemente. De inmediato, le arranca literalmente el cigarro de la boca... Dos escenas que no pasarían desapercibidas al censor José María Cano, quien, en su correspondiente informe, señalaba: “*En los R.5 (beso apasionado y sensual) y 7 (violación) habría que acortar o suprimir en lo posible, sobre todo en el beso que resulta francamente provocativo de bajas sugerencias (N.10). Con esta modificación, la película la veo autorizable sólo para mayores de 18 años por su ambiente de brutalidad recargada a lo largo de todo el film*”. Como consecuencia de las palabras de Cano, la película sería finalmente aprobada, pero con la siguiente disposición: “*Rollo 5º: Abreviar los besos de la gitana Daylight [sic] dejándolos sólo en la insinuación*”. Y eso que el guión original

El retrato de cada personaje queda perfilado mediante breves pinceladas desde el principio del film; ahora bien, no es, ni mucho menos, un retrato estático. La estancia en Casa Grande va a suponer un desafío moral que obligará a los personajes a evolucionar. Se trata de otro rasgo típico de Chase, pues como bien indica el investigador Javier Coma, en los guiones del escritor abundan “*sólidos enfoques morales sobre hechos surgidos de realidades muy concretas*”⁷¹. En principio, el rancho sólo atrae a los pistoleros por motivos meramente instrumentales (la promesa de beneficio económico que conseguirán al vender las reses). Sin embargo, Casa Grande aportará a los personajes algo mucho más valioso: la redención. Dado que, siguiendo la coartada de Daylight, los pistoleros se hacen pasar por individuos respetables, pronto empiezan a recibir la consideración y hasta casi el afecto de los hombres del rancho y propietarios vecinos, especialmente después de encabezar la lucha contra el bandolero Rojo. Y, como era previsible, también el amor desempeñará un papel fundamental en esta regeneración.

La perspectiva de rehabilitación social obligará a alguno de los pistoleros a revisar su filosofía vital. El violento Chico, gracias al afecto de la joven criada Paquita, pronto superará sus perjuicios y se reconciliará con Doc, desarrollando un noble sentido de la pertenencia al lugar: “*por una vez, peleamos por lo que es nuestro*”, afirmará antes de enfrentarse a los hombres de Rojo. La regeneración también alcanza a su compañero Doc, quien, casi como el alcohólico médico interpretado por Thomas Mitchell en *La diligencia* (*Stagecoach*, John Ford, 1939), recuperará la autoestima perdida: obligado por las

del film ya había sido objeto, previamente, de la saña censora. El 3 de agosto de 1963 la Dirección General de Cinematografía le había concedido el correspondiente permiso de rodaje, con las siguientes advertencias al productor solicitante: “Pág. 45: Cuidar la presentación de Anita Durango. Pág. 52: Suprimir la frase de Henri “con tal de tener mi cuota de mujeres”. Pág. 62: Cuidar la escena del baño de María. Pág. 92: Cuidar la presentación de las bailarinas orientales. Pág. 230: Suprimir los susurros ahogados y risas de protesta dentro de la choza” (Nota: El personaje de Anita Durango parece el precursor de Gitanita en el guión definitivo). También se recomendaba, en los planos 233 y 234, “suprimir la frase de Anita y cuidar la escena del plano 234” y, en el plano 239, suprimir la frase de Anita “Sé cuándo ha estado con un hombre”. Asimismo, los responsables del film realizaron alegaciones solicitando el permiso de rodaje para las escenas 78, 79, 22, 60 a 76, 34 a 38, 80 a 89.

⁷¹ Javier Coma. *Cine del Oeste. Diccionario del western clásico*. Planeta DeAgostini. Barcelona. 1997. Página 33.

circunstancias —el asalto de los cuatreros, que deja heridos a un número considerable de vaqueros en los ranchos circundantes— deberá demostrar sus habilidades médicas con las víctimas de los bandidos. Como muestra del agradecimiento de sus vecinos —y, de paso, del grado de integración social adquirido por el personaje— María le hará entrega, en nombre de los rancheros de la zona, de un crucifijo (regalo que acompaña de un beso). El azorado Doc señalará a Daylight: “*es agradable vivir entre personas que nos comprendan en lugar de estar siempre perseguidos*”, opinión que Daylight no comparte (“*un hombre puede cambiar*”, afirma Doc; “*nosotros no*”, zanja el líder de los pistoleros) y que casi causa el enfrentamiento armado entre ambos. Y es que la nota negativa de esta evolución moral corresponde a los personajes de Daylight y Henry. Este último resulta incapaz de cualquier integración: se halla dominado por una pasión malsana, por una incontrolable atracción erótica por Paquita, la novia de Chico. A pesar del rechazo manifiesto de ésta, Henry da rienda suelta a su libido y acaba por violar a la muchacha. El acto señalará un punto sin retorno en el camino de degeneración del pistolero, pues éste morirá abatido por un disparo de Chico, que de esta forma vengará la afrenta a su amada. Tampoco Daylight parece beneficiarse de progreso ético alguno. Es cierto que, como muchos de sus compañeros, ha encontrado pareja, la decidida Gitanita, pero su atracción por la muchacha no parece suficiente para distraerle de sus propósitos más bien viles: con la excusa de organizar una mejor defensa ante el futuro ataque de los bandidos de Rojo, Daylight propone a los propietarios de la zona reunir sus ganados en Casa Grande. En realidad, una vez haya derrotado a Rojo, el pistolero pretende partir hacia Estados Unidos con las reses, vendiéndolas para su propio provecho y dejando en la estacada al resto de los rancheros.

El argumento de la película progresa desarrollando los conflictos intragrupales (las tensiones que se establecen entre Doc y Daylight, entre Daylight y el Viajero, entre Chico y Henry) e intergrupales (la trama que conduce al ineludible enfrentamiento entre los pistoleros de Daylight y la banda de Rojo). Daylight, haciendo alarde de unas excelentes dotes de estrategia, fuerza al bandolero a un ataque masivo al rancho de los pistoleros (gracias a la mencionada táctica de reunir los ganados de la zona en Casa Grande, táctica que, por otro lado, facilita los planes a largo plazo del avisado personaje: apropiarse de las reses ajenas). En los compases finales de la película tiene lugar el épico combate que se saldará con la victoria de los hombres de Daylight y con el exterminio de Rojo y los suyos.

Pero solucionado el conflicto con Rojo, queda otro enfrentamiento aún pendiente: el de Daylight y el Viajero, la contienda que confiere a *Los pistoleros de Casa Grande* su mayor tensión dramática. La tácita pugna entre ambos se resuelve en la secuencia final del film. Doc cuida a los heridos caídos en el tiroteo contra Rojo, ha recuperado plenamente su competencia profesional y, por añadidura, el respeto por sí mismo. El rehabilitado médico trata de persuadir a Daylight para que éste renuncie a sus intenciones con el ganado. Doc ha decidido establecerse definitivamente en Casa Grande y rehúsa a acompañar al pistolero hasta la frontera norteamericana, increpándole, de paso, por su egoísmo. Las palabras de Doc ofenden a Daylight, que, en un violento arrebató, desenfunda y acaba con la vida de su compañero disparándole por la espalda. El fatal acontecimiento desata el choque definitivo entre Daylight y el Viajero; éste último tacha al líder de los pistoleros de cobarde. Una acusación que, dado el carácter atrabiliario del personaje, equivale a un desafío a revólver. El duelo acaba con la muerte de Daylight puntuada con un comentario trágico, digno de la ambigüedad moral que ha caracterizado la descripción del personaje a lo largo de toda la película: la bella Gitanita se arrodilla ante el cadáver de su hombre increpando a los otros pistoleros. “*Yo le quería... mucho... mucho. ¿Qué hubierais hecho vosotros sin él?*”. Pese a lo previsible del desenlace, las palabras de Gitanita constituyen un cierto homenaje a un pistolero que, a pesar de su villanía, casi despertaba más simpatías en el espectador que el huraño Viajero. La frase de la muchacha también pone de manifiesto una trágica paradoja: aun con sus fines egoístas, fue Daylight quien derrotó con su pericia a Rojo y sus bandidos y garantizó la paz en Casa Grande. Una idea que suscribirá el Viajero, convertido ya en feliz ganadero y acompañado por su amada María, en la escena que cierra la película: “*La desgracia de uno es la felicidad de otros*”. La cámara, en *travelling*, se aleja de los dos amantes: la historia de Casa Grande ha concluido.

Se remata así un guión que contiene los rasgos más característicos de la obra de Chase, aunque no los rasgos del ‘mejor Chase’. Esta puntualización viene al hilo de que, a tenor de lo comentado en los párrafos precedentes, tal vez podría elucubrarse que el argumento de *Los pistoleros de Casa Grande* está a la altura de alguna de las obras maestras del escritor. Ni mucho menos. Chase parece plenamente consciente del tipo de film que está escribiendo (siendo generosos, serie B) y no fuerza demasiado su inventiva.

Tal vez esto pueda dar cuenta de la proliferación de referencias casi textuales a (o, más bien “copias casi textuales de”) otros trabajos de Chase. Son situaciones ya vistas en otros films —por ejemplo, al atravesar los terrenos de Arriola, un ranchero mejicano, Daylight no duda en disparar sobre los hombres de éste que, educadamente, le habían conminado a abandonar el lugar; una reacción similar a la del violento Tom Dunson (John Wayne) al inicio de *Río Rojo*— e incluso diálogos casi calcados —el comentario que Daylight dirige al Viajero después de observar el caritativo comportamiento de éste en el *saloon* (“esas debilidades acabarán con usted algún día”) es digno del Joe Erin (Burt Lancaster) de *Veracruz* (“esa vieja debilidad...”)—. Precisamente, el duelo final entre Daylight y el Viajero parece claramente inspirado en el que enfrentaba a Burt Lancaster y Gary Cooper en el *western* de Robert Aldrich; de hecho, casi podríamos decir que se trata de una ‘versión sincopada’ del mismo: los rivales desenfundan, sendos primeros planos nos muestran los rostros de ambos —hieráticos, inexpresivos— y, finalmente, un nuevo plano rompe el *suspense* y revela el resultado del lance —Daylight se desploma ante su oponente—. Rowland es capaz de mantener la tensión de la escena durante unos segundos, pero no llega, ni mucho menos, al grado de virtuosismo de Aldrich ni a la extensa dilatación del clímax que caracterizará a los duelos de los futuros films de Sergio Leone. De hecho, también la planificación de este enfrentamiento final, más que incluirla en el haber de Rowland, habría que atribuirle a un acierto del guión de los Chase y Reynolds⁷².

⁷² En el libreto original (conservado en la Biblioteca Nacional) se describe así la escena (página 131). Obsérvese la clara inspiración *veracruziana*:

“DAYLIGHT, fiel a su instinto, repentinamente pierde la paciencia. Con inusitada velocidad su mano saca el revólver.

El revólver de TRAVELER aparece elegantemente en su mano y dispara.

Escuchamos dos disparos casi simultáneos.

TRAVELER en primer término, mira a DAYLIGHT al fondo. Tensión. Los dos hombres permanecen inmóviles con sus pistolas humeantes en la mano. Un grito de GITANA rompe el silencio. La sonrisa de DAYLIGHT se va desvaneciendo de su cara. Sus rodillas se doblan, incapaces de sostenerle, cae al suelo de bruces.

TRAVELER lentamente avanza hacia el cuerpo de DAYLIGHT, mientras GITANA adelantándose se inclina para coger su cabeza amorosamente en sus brazos”.

El que, sin duda, es sobre el papel uno de los mejores guiones de esta fase temprana del *western* español contaría con la eficaz labor de Roy Rowland detrás de la cámara. La película acabaría recibiendo la notable categoría de *primera B* ⁷³, pues la Junta de Clasificación pareció percibir en la película una calidad que la distinguía de otros films españoles del género en esta época (“*del Oeste. Muchos tiros, lo corriente, aunque algo mejor que las películas del Oeste españolas*”, se puede leer en un anónimo informe). Y es cierto que la experiencia del veterano realizador queda patente en las escenas de acción, particularmente en el tiroteo final que enfrenta a los pistoleros y a los bandidos de Rojo.

Los pistoleros de Casa Grande es el más *hollywoodiense* de los *westerns* españoles de este período. Frente a otras películas del Oeste que se rodaron en España por las mismas fechas y que ya pretendían aproximarse a los modelos norteamericanos del género —como veremos a continuación— puede decirse que el film de Rowland —al igual que, en menor grado, el ya comentado *Tierra brutal*— demuestra una mayor permeabilidad a los rasgos de identidad del *western* norteamericano: rasgos de identidad tradicionales (planteamientos argumentales como la conducción de ganado o la huida a Méjico como único medio que permite al pistolero iniciar una nueva vida), pero también otros rasgos de identidad más novedosos que comenzaban a caracterizar el cine del Oeste transatlántico (descripciones psicológicas, ciertos toques existenciales, una crepuscularidad cada vez más pujante...).

⁷³ Los votos de los miembros de la junta se distribuyeron de la siguiente forma: 4 en favor de la categoría *primera A*, 12 a favor de *primera B* y sólo uno reclamó su incursión en *segunda A*.

Expandiendo la frontera. El nuevo *western* español internacionalizado.

Los pistoleros de Casa Grande puede parecer un film excepcional dada su condición de coproducción con los Estados Unidos. Pero, en realidad, el afán de adecuarse al modelo de los *westerns* realizados en Hollywood se puede apreciar ya en muchas de las películas españolas producidas entre 1962 y 1963. Para empezar, no olvidemos la contribución del propio Maesso, que había creado una infraestructura básica en la región almeriense. El productor recuperaría el escenario en otro film de este período: *Gringo / Duello nel Texas* (Ricardo Blasco, 1963). Pero, además, el ejemplo de Manzanos y Maesso serviría de inspiración a pequeños productores que tal vez no contaban con unos recursos equiparables que les permitieran construir sus propios poblados *western*, pero que habían llegado a la siguiente conclusión: si otros habían rodado sus primeras películas en un entorno tan cercano y accesible como las proximidades de Madrid o el desierto almeriense, ¿por qué no aprovechar también esos decorados naturales? Simplemente bastaba con una finca o un cortijo que pudiera pasar poco más o menos por rancho —o con el arrendamiento del poblado construido por alguno de los grandes productores—, unos cuantos caballos y una adecuada guardarropía... Así pues, en estas fechas, varias aproximaciones al género parten de compañías modestas y que, sin contar con capital extranjero alguno para apoyar la financiación, se lanzarán al cultivo del nuevo filón cinematográfico. Citemos dos que entrarían en juego en 1963: la cooperativa Carthago —que produciría *Fuera de la ley* (León Klimovsky, 1963)— o Poducciones Cinematográficas Alesanco —que auspiciaría *El hombre de la diligencia* (José María Elorrieta, 1963)—.

Fijémonos, por ejemplo, en el expediente administrativo correspondiente a *Fuera de la ley* conservado en el Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares, donde pueden hallarse algunas muestras de material promocional que la distribuidora de la película, Radio Films S.A.E., utilizó para publicitar su estreno. Uno de los textos que pretendía reclamar la atención del futuro espectador presentaba la cinta como una coproducción hispano-norteamericana y añadía: “*sus tres intérpretes principales, George J. Martin, Jack Taylor y Juny Brunell, fueron elegidos entre las más destacadas figuras de la*

nueva promoción de Hollywood’. Atendiendo a tal propaganda, uno podría suponer que *Fuera de la ley* había constituido una producción que seguía la estela de una *Tierra brutal* o una *Los pistoleros de Casa Grande*: coproducción internacional, profesionales norteamericanos competentes (aunque tal vez no de primera fila), un cierto presupuesto pero sin grandes alardes, alguna que otra pretensión en su realización... ¡Pero nada más lejos de la realidad! Para empezar, el film ni siquiera era una coproducción: *Fuera de la ley* es uno de los *westerns* producidos íntegramente con capital español en este año (y, para más abundamiento, como ya se ha comentado, estaba financiado por una de las pequeñas compañías que pretendían probar fortuna sumándose al negocio del cine del Oeste patrio: la Cooperativa Carthago). ¿Y qué podemos decir de las “jóvenes promesas hollywoodienses” que protagonizaban la cinta? Pues que en realidad el tal George J. Martin no era otro que Francisco Martínez Celeiro, antiguo gimnasta, especialista y actor barcelonés probablemente sólo había visto la Meca del Cine en los reportajes ilustrados de la revista *Fotogramas* (por mucho que la publicidad lo presentara como “*un muchacho moreno, de agradable sonrisa al que ya muchos comentaristas comparan al inolvidable Tyrone Power*”); y que Jack Taylor —éste, al menos, verdaderamente oriundo de los Estados Unidos— no era sino un actor secundario que se haría frecuente en el cine español gracias a papeles episódicos en variopintas películas de género —fundamentalmente fantaterrorífico— habitualmente de escaso presupuesto.

La campaña de promoción de *Fuera de la ley*, desde luego, parecía dirigida a un público de lo más incauto, pues cualquier español interesado en el mundo del cine podría haber encontrado fácilmente información acerca de las ‘verdadera naturaleza’ de la película de Klimovsky. Por ejemplo, no hacía falta más que leer el número 776 de la revista *Fotogramas*, publicado en octubre de 1963, donde, bajo el encabezado “*La noticia de la semana*” y adornada con el reclamo “*Exclusiva*”, podía hallarse una reseña firmada por Antonio Requena que daba cuenta de un anecdótico suceso ocurrido durante el rodaje del film: el intérprete principal había arriesgado su propia vida para salvar a su caballo, accidentalmente caído al río. No sólo se mencionaba al protagonista de la cinta por su verdadero nombre (o casi, “*José Martín*” en vez Francisco Martínez), sino que también se aludía a que el lugar de rodaje se hallaba “*a pocos kilómetros de Madrid*”. Un breve reportaje que, además, venía acompañado por cuatro fotografías. ¿Y qué dirían los

espectadores del film a cuyas manos llegara el número 839 de la misma publicación (noviembre de 1964, cuatro meses después del estreno de la película en Madrid) donde se le dedicaba una breve entrevista al propio George Martin? Una sucinta nota biográfica servía a modo de introducción y no dejaba lugar a dudas acerca de la nacionalidad del actor (aunque volvía a errar en la mención de su nombre real):

“Ese muchachote alto, moreno y de ojos claros, al que más de una vez habían comparado sus amigos con los héroes del Far-West, era subcampeón de España en gimnasia y componente del mismo equipo de Blume cuando éste murió en aquel, aún recordado, accidente de aviación. Entonces se llamaba Jorge Francisco Martín. Pero la muerte de Blume y de casi el resto del equipo al que pertenecía Martín hizo que éste pensara en otras cosas. Y esas otras cosas le llevaron al cine. Y el cine al «western». Ahora se llamaba George Martin”.

La *sui generis* campaña publicitaria que promocionó *Fuera de la ley* constituye un excelente ejemplo del radical giro de que se estaba produciendo dentro del cine del Oeste español de la época. Se diría que el *western* ibérico ganaba confianza en su propia viabilidad comercial a costa de desprenderse de su condición nacional. Si este tipo de cine había nacido a la sombra de la obra de José Mallorquí, enraizado en la propia historia española, caracterizado por unas señas de identidad ciertamente locales, ahora el subgénero parecía pretender borrar las huellas del camino recorrido.

No hacía falta recurrir a las falacias promocionales de *Fuera de la ley*. Otros films, aunque no ocultasen al espectador su verdadera nacionalidad, trataban de convencer al mismo de que podían haber sido rodados en España, pero que tal hecho era más bien contingente, pues el resultado podía considerarse idéntico a las producciones que en ese momento se filmaban en la industria norteamericana. Un *western* español de 1963 ya mencionado, *Gringo*, producido por Tecisa (la compañía de Maesso), contaba entre sus frases publicitarias la siguiente afirmación: “Una razón elocuente de por qué los «westerns» españoles se han impuesto en el mundo entero”⁷⁴. El precedente más temprano de tal táctica habría que situarlo, sin embargo, en la película *Las tres espadas del Zorro*

⁷⁴ Frase tomada de la correspondiente ficha de *Cine Asesor*.

(Ricardo Blasco, 1962). La precocidad de su producción (es uno de los cinco únicos *westerns* producidos en 1962, junto a los ya comentados *Cabalgando hacia la muerte*, *Bienvenido, padre Murray*, *El sheriff terrible* y *Torrejón City*) deja pocas dudas acerca de las intenciones que guiaban a la productora Hispamer, responsable del mismo: emular el éxito conseguido por Eduardo Manzanos con el reciente dúptico *La venganza del Zorro* y *Cabalgando hacia la muerte*. El argumento del film⁷⁵, a efectos de nuestro estudio, no importa tanto como el principio que lo inspiraba: cuando aún estaba fresco el estreno del primer Zorro de Marchent (junio de 1962), la película renunciaba expresamente a todo rasgo ‘españolizante’ del personaje y a cualquier referencia a José Mallorquí; el modelo ahora no era otro que las versiones norteamericanas del personaje de McCulley. Fijémonos, por ejemplo, en como Sergio Newman, responsable de Hispamer, pretendía presentar el film ante el público. En el suplemento al número 733 de la revista *Fotogramas* (número extraordinario de Navidad publicado en diciembre de 1962) aparecía una nota promocional a toda página que recogía la noticia de la finalización del rodaje de *Las tres espadas del Zorro*⁷⁶. Se transcribían unas declaraciones de Newman en calidad de productor ejecutivo. Entre otras cosas, afirmaba:

“Creo, sinceramente, que esta película marcará una época importante en nuestro cine, ya que se trata de la primera de acción que, realizada en España, no se diferencia de las del mismo género hechas en Hollywood, en cuanto a su técnica especial se refiere. La película nos recuerda mucho a aquellas otras inolvidables, del mismo tipo, que tuvieron por protagonistas a Douglas Fairbanks (padre), y Tyrone Power”.

⁷⁵ Comparado con el dúptico de Marchent, el film de Blasco parece dirigido a un público más infantil. Su argumento podría resumirse así: el genuino Zorro es apresado por las tropas mejicanas y sus dos hijos, un muchacho y una muchacha, heredarán su labor, uniendo fuerzas con su propio padre cuando éste consiga eludir a sus captores, de ahí la referencia del título a las tres espadas del personaje

⁷⁶ Sorprende el despliegue publicitario que acompañó al final de rodaje de la película —a la mencionada entrevista profesional hay que añadir otro anuncio a toda página que también apareció en la revista *Fotogramas* (número 723, octubre 1962)—, sobre todo teniendo en cuenta que la película de Blasco retrasaría su estreno en las pantallas españolas hasta 1964.

Fin de rodaje de "Las tres espadas del Zorro"

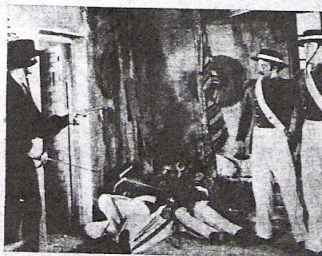
• Raf Baker en acción
contra los soldados del go-
bernador



• Mikaela canta en su inimitable estilo. A su lado, Guy Stockwell en un momento
de la canción «Cielito lindo»



• El Zorro, Guy Stockwell, hincó a Alfonso Rojas, un oficial del gobernador que se encarga de recaudar impuestos a punta de lanza



• Los soldados del gobernador de California abusan de la fuerza y pretenden cobrar impuestos bajo la amenaza de los rifas. El Zorro justiciero se opone a ello y desbarata sus intenciones

HACE unos días ha terminado el rodaje del film: «Las tres espadas del Zorro», con este motivo hemos hablado con su productor ejecutivo Sergio Newman, para que nos contara alguna de las incidencias del mismo, en las que por lo visto ha sido pródiga esta película.

—¿Muchas dificultades?

—Sí, efectivamente, quizá sea ésta la película, de todas las que llevo rodadas, que más trabajo me haya proporcionado. Se trata de una coproducción con Italia y la parte de rodaje española estaba calculada en cinco semanas, y por aquí empezaron precisamente las complicaciones: las cinco semanas se convirtieron en ocho.

—¿Qué motivó este alargamiento?

—Una película de acción es mucho más difícil de realizar que una comedia o un drama pongo por ejemplo. El preparar la acción de los espadachines,

en nuestro caso, los saltos, las peleas, etcétera, etcétera, toma mucho tiempo si se quiere hacer bien, y hay que coordinar una cantidad enorme de plató, todo lo cual motiva que para una escena que normalmente se prepara en una hora, para cualquier otra película, en una de acción se tarda por lo menos cuatro.

—¿Este fallo en el tiempo calculado en el rodaje ha repercutido en el presupuesto?

—Indudablemente. Si «Las tres espadas del Zorro» ya era una película cara por su índole especial que obliga a un presupuesto amplio, al alargarse el tiempo de realización, sube en una proporción mucho mayor el presupuesto.

—¿Qué parte del rodaje les ha supuesto mayor dificultad?

—Aparte de la ya apuntada, los ex-

teriores en Huelva. La lluvia nos hizo perder dos semanas, y se nos plantearon grandes dificultades que pudimos superar gracias al entusiasmo que tanto el equipo técnico como artístico pusieron en el empeño.

—Para terminar señor Newman, díganos qué es y qué supone «Las tres espadas del Zorro».

—Creo, sinceramente, que esta película marcará una época importante en nuestro cine, ya que se trata de la primera de acción que, realizada en España, no se diferencia de las del mismo género hechas en Hollywood, en cuanto a su técnica especial se refiere. La película nos recuerda mucho a aquellas otras inolvidables, del mismo tipo, que tuvieron por protagonistas a Douglas Fairbanks (padre), y Tyrone Power. El Zorro es un personaje legen-

dario, «desfacedor» de entuertos, que lucha por salvar a California de las manos de un gobernador que, abusando de su poder, sobrecarga los impuestos a los pobres campesinos. Surge el amor entre dos mujeres que rivalizan por conseguir el del Zorro. Lances, luchas a espada y emoción a raudales. Mikaela, la gentil canzonetista y bella actriz, canta dos bonitas canciones: «Cielito lindo» y «Kikiriki». Guy Stockwell, el gran actor americano, personifica el papel de el Zorro. Por cierto que este actor, excelente esgrimista y jinete, tiene una rara habilidad para manejar el látigo, cualidades todas ellas que se requerían para su papel. Completan el reparto, Gloria Milland, Antonio Prieto, John Mc. Douglas, Raf Baker y otros renombrados artistas. La fotografía en color es obra de Julio Ortas.

Fin del rodaje de *Las tres espadas del Zorro* (1962). Fotogramas número 733 (diciembre 1962).

Una coproducción **P. C. HISPAMER FILMS, Madrid**
RODES CINEMATOGRAFICA, Roma

presentan a

GUY STOCKWELL Y MIKAELA

en

«LAS TRES ESPADAS DEL ZORRO»

con

GLORIA MILLAND - ANTONIO PRIETO
FRANCO FANTASIA - FELIX FERNANDEZ
y **RAFAEL VAQUERO**, y los niños Conchita Rodríguez y Julio César



• ZORRO, el Justiciero, en un momento de acción, en lucha por el bien, contra los malvados soldados del Gobernador, que abusan de su fuerza, raptando mujeres y malhiriendo a hombres



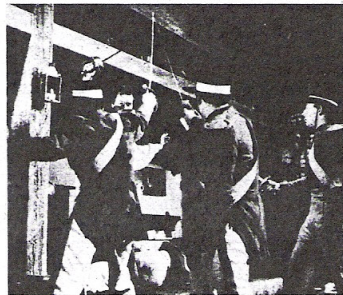
• Maria (MIKAELA) y el hermanastro (Guy Stockwell), en una escena del film LAS TRES ESPADAS DEL ZORRO, en el momento en que Maria canta una canción, «KIKI-RIKI», para amenizar al público que acude al mesón del Sol



• EL ZORRO hiere al capitán González, lugarteniente del Gobernador, que pretendía cobrar impuestos a punta de espada



• Por orden del Gobernador, sus secuaces destruyen todo un poblado indio que había ayudado al ZORRO a escapar de las manos de sus soldados



• EL ZORRO, en plena acción, lucha contra los soldados del Gobernador, que abusando de su fuerza quieren raptar a una muchacha que trabaja en la «Hostería del Sol»



• EL ZORRO ayuda a los débiles contra el abuso de los soldados de Gobernador, que recaudan sus contribuciones espada en mano

Director: RICARDO BLASCO

Un film de acción trepidante. Un regimiento entero persigue al «Zorro», pero... ¿quién es el «Zorro»? ¡Es el hombre más audaz de California! Aparece y desaparece continuamente y no es difícil verle en tres sitios a la vez

Acción, luchas, humor y canciones interpretadas por Mikaela, la mejor cantante de la actualidad, en una película de maravilloso color

¡El «Zorro» contra los expoliadores, en favor de los menesterosos!

Página promocional dedicada a *Las tres espadas del Zorro* (1962) publicada en *Fotogramas* número 723 (octubre de 1962).

Pero si importante resulta la forma de publicitar estas películas, más trascendencia demuestra el contenido de las mismas, que ya manifiesta alguna de las futuras señas distintivas que caracterizarán al subgénero. Así, *Fuera de la ley* hace gala de un estilo visual que guarda poca relación con el clasicismo de la producción marchentiana. Por ejemplo, la dirección de Klimovsky despliega un mareante acopio de *zooms*; un efecto que, para bien o para mal, se convertiría en una de las características visuales más reconocibles del *spaghetti-western* en los años posteriores⁷⁷. El duelo final que cierra la antes aludida *Gringo* también se adelantaba a su tiempo. La secuencia, sin duda la más valiosa de una película mediocre, enfrenta al protagonista de la historia, Gringo —Richard Harrison, que también interpretaría la marchentiana *El sabor de la venganza / I tre spietati* (Joaquín Romero Marchent, 1963)—, un norteamericano criado por una familia mejicana⁷⁸, con un corrupto *sheriff* (Giacomo Rossi Stuart), que, como finalmente descubrirá, es el principal responsable de la muerte de su padre. Pues bien, el duelo se halla rodado de tal forma que casi constituye un precedente directo de los desafíos de los *westerns* de Sergio Leone: montaje analítico, muy fragmentado (abundan los primeros planos de los rostros de los contendientes, los planos detalle de las cartucheras, incluso de los pies de los personajes caminando), se dilata la acción temporal y se aprecia un cierto barroquismo ritual en el planteamiento del enfrentamiento (los dos personajes deciden previamente con qué mano desenfundarán: “¡con la derecha, Gringo!”, “¡de acuerdo!”). Verdaderamente, en esta

⁷⁷ Casi podríamos decir que la película constituye la primera aproximación española a un mito del *western* norteamericano; en concreto, a la figura de Billy el Niño... de no ser porque el film de Klimovsky resulta tan tramposo en su argumento como en su campaña publicitaria. La cinta narra las peripecias de un tal Billy Carter, que pretende vengar la muerte de su padre; una historia que nada tiene que ver con las andanzas del famoso pistolero. Carter huye tras completar su venganza y uno de los personajes comenta que a partir de entonces será conocido como Billy el Niño. La referencia al conocido forajido simplemente parece incluirse como giro final de la historia para conseguir la sorpresa del público. El tratamiento por parte del *western* español de figuras míticas del Lejano Oeste norteamericano será desarrollado con mayor profundidad en el capítulo siguiente.

⁷⁸ A pesar de que la película incide en el tema de los actos racistas ejercidos por algunos norteamericanos sobre los mejicanos, no podemos considerar que la cinta de Ricardo Blasco presente vínculo argumental alguno con el modelo de ‘western nacional puro’. No hay mención alguna al tema de la ‘españolidad’ y, además, basta considerar la etnia anglosajona del protagonista de la cinta.

película parece encontrarse el germen del futuro del *spaghetti-western*, pues hasta la banda sonora de la misma viene firmada por el compositor Don Savio... en realidad, un seudónimo del posteriormente famoso Ennio Morricone, en su primera aportación al subgénero⁷⁹.

Si se prescindía de la base literaria proporcionada por la obra de Mallorquí y de la tradición de los primeros *westerns* españoles, ¿cuáles eran ahora los nuevos referentes del subgénero? Éstos habría que situarlos en el cine B norteamericano —aunque a veces, aparecieran referencias argumentales o visuales, siempre puntuales, a los grandes clásicos del cine del Oeste— o en su sustituto natural, las emergentes series de televisión con temática *western*. En la sociedad americana de la década de los sesenta, la pequeña pantalla constituía toda una amenaza para el mercado cinematográfico y se puede decir que las primeras víctimas del nuevo entretenimiento habían sido los programas dobles, los films B y las películas de serie (formas de explotación con las que el *western* siempre había estado muy vinculado). Las historias del Oeste parecían haber dado el salto del celuloide a los rayos catódicos y ahora gozaban de una situación de privilegio en las emisiones de los canales televisivos estadounidenses... y españoles, pues dichos programas habían alcanzado una difusión mundial. Por ejemplo, en 1963 una de las series *western* que TVE ofrecía en su programación era *Bronco*, rudo pero noble vaquero interpretado por el actor Ty Hardin. Pues bien, el mismo Ty Hardin visitaría nuestro país ese mismo año para protagonizar una película, *El hombre del valle maldito / L'uomo della valle maledetta* (Primo Zeglio,

⁷⁹ La banda sonora compuesta por Morricone para el film tiene una factura eminentemente tradicional, más próxima a los grandes clásicos del género que a los posteriores barroquismos musicales que caracterizarán a los films de Leone. Resaltemos la calidad de la melodía principal de la película, que desprende un sabor típicamente *western*, más de lo que se puede decir de las composiciones que podemos encontrar en muchos *westerns* españoles de la época. En su ensayo *Italian Western: the Opera of Violence* (Lorimer, Londres, 1975) Laurence Staig y Tony Williams consideran soberbia la composición de Morricone para *Gringo* (“As always Morricone’s score is superb”, página 146), aunque ésta se vea acompañada por una letra excesivamente enfática (“Keep your hand on your gun / Don’t you trust anyone / There’s only one kind of man you can trust / That’s a dead man, or a gringo like me / Don’t be a fool for a smile or a kiss / Or your bullet might miss / Keep an eye on your goal / There’s just one rule that can save your life / That’s a hand on your knife and the devil in your soul”).

1963)⁸⁰, dato relevante, producida por un Eduardo Manzanos (bajo el sello de la cooperativa Fénix Films) que, a pesar de que el mismo año daba a luz varios proyectos — ya comentados— basados en la obra de Mallorquí, parecía ser consciente de que la rentabilidad del género pasaba por la internacionalización del producto. Estaba claro que los productores europeos comenzaban a fijarse en las series de televisión norteamericanas, pues éstas podían proporcionar actores que, por un lado, fueran tan conocidos por la audiencia internacional como las grandes estrellas del género y que, por otra parte, se atuvieran a unos honorarios más modestos y asequibles... Centrándonos en *El hombre del valle maldito*, podemos indicar que su trama giraba en torno al matrimonio de una muchacha blanca con un joven indio. Ayudados por el personaje interpretado por Ty Hardin conseguían finalmente superar la oposición del padre de la joven y de los miembros de la tribu del piel roja⁸¹.

Y en cuanto a la mencionada voluntad de emulación de la serie B norteamericana, con pequeños toques de guiño / imitación / referencia / copia a alguno de los grandes *westerns* norteamericanos, una película paradigmática a considerar sería *El hombre de la diligencia* (José María Elorrieta, 1963). El argumento de la película de Elorrieta parte de un

⁸⁰ La prensa española se hizo un cierto eco de la llegada del actor a nuestro país, aunque tampoco se le concedió la importancia de una gran estrella. Por ejemplo, la revista *Fotogramas*, en su número 768 (agosto 1963), mediante un breve texto firmado por Francisco Betriú, recogía la noticia: “Ty Hardin. Actor de la Televisión americana que ha alcanzado gran popularidad protagonizando la serie de telefilms «Bronco». Ha venido a España contratado por una productora americana que se propone rodar varias películas en nuestro país en las que será protagonista”. En realidad, los productores de *El hombre del valle maldito* poco tenían de norteamericanos, pues se trataban de los ya conocidos Eduardo Manzanos (Fénix Films) y su socio italiano, Alberto Grimaldi (P.E.A.).

⁸¹ El argumento de *El hombre del valle maldito* despertó algunas suspicacias entre la censura, no tanto por la cuestión racial como por el trato dado a la institución matrimonial. La junta, en reunión celebrada el 11 de enero de 1965, determinaba restringir el film para mayores de 14 años por lo violento de su argumento así como por el mencionado asunto del matrimonio. Sin embargo, el 24 de febrero de 1965 se produciría una revisión favorable de la cinta, que finalmente resultaría tolerada para todos los públicos. Uno de los censores, el padre Manuel Villares, justificaba así la nueva clasificación: “Creo que el problema principal son las desavenencias matrimoniales, pero según la norma 23 ‘no se incluyen en esta problemática las referencias a la separación o desacuerdo de los padres siempre que sean exigidas por la acción y tengan una conclusión positiva’ ”.

planteamiento que más que homenaje supone un plagio disimulado de una de las indiscutibles piedras angulares del género, la clásica *La diligencia* (*Stagecoach*, John Ford, 1939), pues la acción se sitúa en el trayecto de Tucson a Lordsburg, en plena revuelta de los apaches encabezados por Gerónimo... e incluso uno de los personajes que viajan de el citado vehículo responde al perfil de jugador de cartas sureño y bien educado (“*yo siempre he sido un caballero, no un tahúr*”) que interpretara John Carradine en el clásico fordiano. Ahora bien, el desarrollo de la película tiene poco que ver con el arte cinematográfico del realizador de origen irlandés, pero, a cambio, debe mucho a los planteamientos de innumerables *westerns* de programa doble: los viajeros de la diligencia quedan atrapados en una antigua misión, rodeados por los indios, de tal forma que nos encontramos ante el clásico *western* de asedio. Los personajes constituyen un auténtico cóctel de caracteres típicos del género: el honrado *cow-boy* que trata de evitar el uso de la violencia, la chica, el personaje corrupto —en este caso, un juez— que no escatima los medios para poner a salvo su vida aunque ello implique arriesgar las de sus compañeros, el pistolero a sueldo, el joven que con su inexperiencia pone en peligro a los demás pero que finalmente reúne el valor para sacrificarse por sus amigos... Ninguna escena mejor que el final evidencia la voluntad por reproducir los lugares comunes del cine B norteamericano: tras la progresiva eliminación de los personajes, sólo conservan la vida el protagonista del film (Frank Latimore, quien diese vida al Zorro en el díptico de Marchent) y la chica de la película (Nuria Torray). Los dos supervivientes se disponen a afrontar con valor su muerte en el asalto final que planean los indios pero, en el proverbial último minuto, la llegada de la caballería pone en fuga a los pieles rojas... Quizá precisamente gracias a este convencionalismo, a este ajustarse a los cánones de las producciones seriales de más allá del Atlántico, *El hombre de la diligencia* constituye una película digna, entretenida, que, como los films B que pretende imitar, proporciona al espectador lo que éste espera: hora y media de acción al más puro estilo *western*. En el lado negativo, habría que apuntar una total precariedad de medios, especialmente notoria en las escenas que muestran el ataque de los (escasos) nativos. No obstante, la dirección de Elorrieta parece tratar de compensar de forma imaginativa las evidentes restricciones económicas. Por ejemplo, en la arremetida india abundan los *travellings* que acompañan el movimiento de alguno de los atacantes y escasean los planos generales, que pondrían de manifiesto el reducido número de agresores.

Esta tendencia a la internacionalización del *western* español alcanzaría su máxima expresión en los años inmediatos (1964-65). Por ello, en el capítulo siguiente, dedicado precisamente a cubrir dicho intervalo temporal, se retomarán y desarrollarán con mayor exhaustividad algunos temas meramente apuntados a lo largo de las líneas anteriores (la voluntad de imitación a la serie B *hollywoodiense*, el auge del *western* europeo coincidiendo con el declive del género en Norteamérica, el papel decisivo de la aparición de la televisión y las series del Oeste, etc.). El presente comentario simplemente pretendía adelantar algunas de estas conclusiones para ofrecer una panorámica ajustada de la producción española de cine del Oeste en el año 1963: en una época en la que el modelo de ‘*western* nacional puro’ daba aún sus últimos coletazos (recordemos que por estas mismas fechas Mario Caiano rodaba *El vengador de California* para Manzanos), ya había surgido en nuestro país una nueva corriente dentro del subgénero que fijaba sus referentes en el cine norteamericano y que apostaba por una internacionalización del producto.

Por territorio indio. El problema de la legitimación y la recepción crítica del *western* español.

La situación del *western* en la producción cinematográfica española de 1962-1963, tal y como ha sido abocetada a lo largo de las páginas anteriores, podría ser considerada un estadio de transición situado entre la condición de simple rareza y la de subgénero industrialmente asentado. ¿Cómo se había obrado este cambio? ¿Dónde estaba la clave legitimadora que había transformado, al menos en la mente de algunos productores, la imagen del *western* español, que ahora dejaba de ser una anomalía y se convertía en un producto de interés?

El concepto de legitimación es complejo y abstracto, pues implica múltiples dimensiones. Si nos preguntamos por la legitimidad del cine del Oeste español, habría que puntualizar a qué tipo de legitimidad nos referimos. Si partimos de una definición restrictiva de 'cinematografía', entendiendo por este término simplemente la vertiente industrial del fenómeno fílmico, encontraremos que el problema de la legitimación del *western* patrio se dirimió en un campo de batalla económico. Fue el público quien otorgó carta de naturaleza al nuevo subgénero apostando por él en taquilla. Si los espectadores habían concedido su aprobación a los *westerns* españoles, no cabía duda de que se seguirían rodando *westerns* españoles... por mucho que, en opinión de algunos críticos, constituyeran un fenómeno ajeno a nuestras raíces culturales. Igualmente se resolvería en términos pragmáticos la pugna entre las dos concepciones del subgénero que aún coexistían: la tendencia, cada vez más débil, a la conservación de un modelo diferencial de cine del Oeste español, manteniendo unos mínimos rasgos de identidad nacional, y la tendencia, cada vez más consolidada, que apostaba por la imitación desprejuiciada de las formas procedentes de Hollywood. Esta segunda línea abría las puertas a la explotación internacional e incluso parecía gozar de mayor aceptación por parte de la audiencia española. El modelo de '*western* nacional puro' quedaba así abocado a la desaparición.

Pero, por supuesto, el tema de la 'legitimación' del *western* español también puede plantearse partiendo desde un punto de vista ideológico. ¿Hasta que punto era culturalmente aceptable que la cinematografía española asimilase un género que, en

principio, parecía completamente ajeno a su tradición e idiosincrasia propia? La búsqueda de una respuesta a este interrogante nos obliga a abandonar el ámbito de la producción, donde no son los factores ideológicos, sino las leyes de mercado, las que imponen su dictamen⁸². ¿Acaso no podríamos aproximarnos, entonces, a la esfera de la crítica, un terreno mucho más permeable a influencias ideológicas que la propia industria?

Un acercamiento a las primeras recensiones publicadas sobre *westerns* españoles en nuestra prensa especializada puede ofrecernos una visión bastante nítida del clima cultural que estas películas iban a desafiar. Efectivamente, al igual que aquellos pioneros del *Far-West* que, pensando en los beneficios que encontrarían en las tierras prometidas del Oeste, se adentraban inconscientemente en territorio indio, los primeros *westerns* españoles acabarían cruzándose con una crítica que, aunque tomada inicialmente por sorpresa por el fenómeno, enseguida se dispondría a afilar su hacha de guerra. En su dimensión ideológica, el problema de la legitimidad del *western* español se traduciría en una controversia mucho más radical y prolongada que la suscitada en su dimensión industrial. La cuestión, como veremos, no se planteó en términos de qué tipo de cine del Oeste podía resultar más adecuado para nuestra cinematografía, sino en función de si el *western* —como género en sí y con independencia de la presencia o ausencia algunas señas culturales identitarias— podía ser admitido en nuestra cinematografía. Y es que el nuevo subgénero no iba a recibir una bienvenida excesivamente cordial...

La recepción crítica de las primeras incursiones españolas en el Oeste fue nula. El fenómeno era demasiado excéntrico como para ser tomado en serio. Las películas

⁸² Obviamente, afirmar que la industria cinematográfica española estaba fundamentalmente controlada por las leyes de mercado —o, dicho de otro modo, por la expresión de la voluntad de las audiencias— en la España de los años sesenta obedece más a un ideal que a una realidad. El intervencionismo estatal, utilizando la censura como herramienta de control ideológico, podría haber influido determinadamente en el devenir del *western* español, primando a algunos modelos del subgénero frente a otros o incluso promoviendo su desaparición. Sin embargo, la supuesta ‘ilegitimidad’ cultural del *western* español nunca llegó a preocupar en exceso a la censura española, más allá de comentarios marginales por parte de algunos vocales. Más adelante se citará alguno de estos ejemplos.

desaparecían excesivamente rápido de la cartelera como para llegar a interesar a unos profesionales que preferían dedicar su tiempo a estrenos de mayor ‘trascendencia’. En cualquier caso, el primer antecedente de lo que habría de ser la futura crítica al subgénero no habría que situarlo en la reseña de un *western* español, sino en la de uno... mejicano. Así, un premonitorio José Luis Guarner, en su comentario sobre la película azteca *La cárcel de Cananea* (Gilberto Gazcón, 1960) —publicado en 1961 en la revista *Film Ideal*⁸³— aludía en uno de sus párrafos a la relación entre *western* y condición nacional. O más bien condición continental, pues la digresión de Guarner acababa comparando la cultura norteamericana y la europea:

“Creo que lograr un buen “western” es algo muy difícil y que por el momento está fuera del alcance de los cineastas no americanos. Porque entre otras cosas requiere un gran sentido de la estilización, del esquematismo de personajes y situaciones (lo que da a los “westerns” todo su sabor), y sobre todo del tono de narración épica popular, cualidades de las que los cineastas europeos me parecen muy desprovistos. Es más fácil para nosotros —en mi opinión— hacer “Une aussi longue absence”, por ejemplo, que un “western” como “Furia en el valle”, pongamos por caso. A fin de cuentas, es justo que cada cual tenga sus puntos fuertes”.

Para los europeos, lo propio, lo que resulta sencillo, es el cine de autor. Para los norteamericanos, es el *western*. La anterior justificación parece insinuar que el profesional norteamericano dispone de unas habilidades especializadas diferentes a las del profesional europeo y que cada uno está cualificado para realizar un tipo de obra distinta. En consecuencia, cada continente, cada país, tendría asociadas unas formas de expresión cinematográfica propias y no convendría desbordar los límites de las mismas si se quiere evitar caer en el ridículo.

⁸³ *Film Ideal* n° 77-78. Agosto de 1961.

La misma revista *Film Ideal* dedicaba en 1962 un breve análisis⁸⁴ —no ocupaba más de un cuarto de página— al film *Tierra brutal* y que puede considerarse la primera disección crítica publicada acerca de una película del Oeste producida con participación española y rodada en nuestras fronteras. Pascual Cervera, que firmaba la reseña, escribía:

“Si bien en principio éste, como cualquier otro género, puede ser climatizado a nuestro país, el hecho de pretender aprovechar de modo fácil y sin esfuerzo creacional la cantera que el cine americano supo universalizar y convertir en mito en vez de luchar por encontrar dentro de nuestra temática un posible equivalente, implica una falta de auténtica ambición y vocación, de las que necesariamente tendrá que resentirse la obra que se realice, cualquiera que sea el género al que pertenezca”.

En la reseña de Cervera reaparece, de forma más matizada, el prejuicio que se apuntaba en el comentario previo de Guarnier: el resultado final de la obra fílmica “se resiente” si los profesionales implicados en su producción eluden el esfuerzo creativo de adaptar la narración a la idiosincrasia de la cultura específica de su país.

Como puede apreciarse, la primera y más fundamental objeción crítica lanzada contra nuestro cine del Oeste no fue de naturaleza estética ni técnica, sino de carácter ontológico: era algo que, simplemente, no podía ser, no encajaba en nuestras raíces culturales. La asunción de tal postura no sólo deslegitimaba artísticamente al subgénero recién nacido, sino que recortaba el horizonte de posibilidades del propio crítico a la hora de enjuiciarlo. Porque si se aceptaba como prejuicio *a priori* la hipótesis de que la cultura estadounidense y la española resultaban inconciliables casi al modo de compartimentos estancos —al menos en su dimensión cinematográfica—, ¿en qué punto exacto habría de ser situado un cine del Oeste producido en España? Quedaría prácticamente reducido a la condición de híbrido espurio, localizado en un limbo intermedio entre ambas tradiciones, sin pertenecer a ninguna. Y si el *western* español se hallaba excluido tanto de la cultura

⁸⁴ *Film Ideal* n° 109. Diciembre de 1962.

española como de la norteamericana, no podía ser considerado, en sí mismo, como un fenómeno cultural. Rematando la argumentación en buena lógica, podría añadirse que, si el subgénero no constituía un fenómeno cultural, tampoco debería ser estimado como objeto susceptible de un análisis cinematográfico con pretensiones de rigor y seriedad... conclusión que, llevada hasta sus últimas consecuencias, implicaría reducir el margen de acción del crítico prácticamente a dos únicas posturas posibles: o bien negar cualquier atención a los *westerns* españoles, o bien reducir su análisis a la repetición de unos mismos reproches recurrentes (básicamente, la idea de la inadecuación del *western* a las raíces culturales españolas) que se adjudicarían a cualquier obra adscrita al subgénero, con independencia de sus valores individuales —una segunda elección ésta que, en último término, también conduciría a la desatención aunque sólo fuera por el hastío que el profesional habría de experimentar remachando siempre unos mismos argumentos—. La negación de la legitimidad de un *western* español conducía, en definitiva, a un callejón crítico sin salida. Más que ante una postura de crítica radical, nos hallaríamos ante una barrera u obstáculo ideológico en cuya superación radicaría, precisamente, la condición de posibilidad de una crítica cinematográfica propiamente dicha a las películas del Oeste españolas.

La barrera de la deslegitimación sería rebasada por dos vías distintas. La primera sólo lograría una superación parcial, pues asimilaba en lo fundamental el prejuicio anterior, si bien contemplándolo desde un nuevo punto de vista. Para algunos críticos, un *western* español, considerado como película concreta, no constituía un objeto de interés profesional en sí mismo. Pero aun así podía constituir un instrumento útil para realizar otro tipo de análisis, llamando la atención del profesional no por sus características intrínsecas —estéticas, técnicas, argumentales...— sino como síntoma de un fenómeno externo a la obra en sí y propio del contexto general de la cinematografía española de los años sesenta (por ejemplo, como denuncia de una orientación excesivamente mercantilista de una industria que no dejaba resquicios a productos de calidad; como prueba de las escasas posibilidades que se ofrecían a unos realizadores recién licenciados en la Escuela Oficial de Cine; etc.).

Sólo bajo esta luz puede comprenderse que una revista como *Nuestro Cine*, cuya habitual línea editorial ni siquiera resultaba excesivamente favorable al *western* norteamericano más tradicional —en una conocida recensión, uno de sus colaboradores llegó ‘repugnar’ al propio John Ford⁸⁵—, llegara a publicar hasta dos comentarios críticos acerca de una película del Oeste española, *Brandy*.

El primero no se extendía más allá de un puñado de líneas dentro del artículo “Un año de cine español” firmado por Jesús García de Dueñas e incluido dentro del número 27 de la publicación (febrero de 1964). A pesar de su brevedad, el texto refleja con limpia transparencia los motivos que justificaban el interés del colaborador de *Nuestro Cine* en el film:

“José Luis Borau ha rodado un “western”, de esos que se hacen ahora a las afueras de Madrid. Su decisión es sintomática, por cuanto durante mucho tiempo ha habido la creencia en determinados recién salidos de la E.O.C. de que “hacían SU cine o no hacían nada”. Parece que ahora los fervores estéticos han remitido y se considera más realistamente la cuestión. Lo que hay que procurar es no pasar de un extremo de “pureza” a otro de “profesionalidad” con tan sorprendente radicalismo, es decir, de declarar lo de “SU cine” a estar al día siguiente haciendo “fimlets” o “westerns” ”⁸⁶.

Es decir, la aparición de un film como *Brandy* llama la atención de la revista no como hecho cinematográfico en sí, sino como hito o señal de alarma acerca de la ‘negra marea *western*’ que se estaba apoderando de la cinematografía española. Es cierto que García de Dueñas critica el envanecimiento de algunos nuevos directores y celebra la

⁸⁵ “Podemos decir sinceramente que nos repugna John Ford”. Así se despachaba el realizador y colaborador de *Nuestro Cine* Antonio Eceiza en una crítica de *Río Grande* (John Ford, 1950) publicada en la página 66 del número 22 de la citada revista en septiembre de 1963. Cuarenta años después, en 2002, el mismo personaje, ahora firmando como “Antxon Eceiza” reincidiría en un nuevo artículo aparecido en el número dedicado por la revista *Nosferatu* a “El joven Ford” cuyo título no era otro que su vieja afirmación sobre el director irlandés-norteamericano, si bien ahora matizada entre interrogantes: “¿Nos repugna John Ford?”.

⁸⁶ *Nuestro Cine*, número 27. Febrero 1964. Página 10.

capacidad de adaptación profesional de un Borau que prefiere aceptar dirigir ‘eso’, un *western* español, antes que no dirigir nada en absoluto. Pero, aun así, el tono de su comentario resulta sombrío: más vale precaverse, porque, casi como en la evolución natural, lo que hoy en día no es más que una habilidad de adaptación digna de elogio puede convertirse en una mutación duradera. O, dicho de otro modo, sería funesto que el ejemplo del realizador aragonés cundiera entre sus compañeros y los directores recién licenciados en la Escuela Oficial trocaran el anhelo de un cine personal de calidad por la seguridad económica ofrecida por el género de moda.

Nuestro Cine también dedicaría casi una página de su número 36 (diciembre de 1964) al análisis de *Brandy*. La naturaleza de tal crítica, firmada por José Luis Egea, abunda en la idea de García de Dueñas y presenta un carácter claramente instrumental: no se pretende tanto juzgar al film en sí —cito textualmente: “*Ciertamente, “Brandy” no es una película para servir de objeto al análisis en una revista especializada*”— como utilizar al mismo como ejemplo de la pretendidamente fatídica situación de la cinematografía nacional, que negaba espacio a los nuevos realizadores con pretensiones ‘autorales’:

“El hecho es este: a Borau, titulado de la E.O.C. en aquella famosa generación de Picazo, Patino, Prósper, no se le ha ofrecido la oportunidad de hacer una primera película “suya”. El primer film de Borau es un “western” [...] “Brandy” pasará sin pena ni gloria en nuestras salas y en el conjunto del panorama cinematográfico del año. No “significa” apenas nada. Es como si Borau hubiese recibido un segundo certificado de capacidad, frío y burocrático, que le acredite como director de cine. Habrá que ver sus próximos films para saber qué hay detrás de su nombre”.

Brandy, por tanto, presentaba una doble naturaleza. Podía tratarse de un *western* español, pero también constituía la obra inaugural de la carrera de un realizador que, durante su período de formación en la Escuela Oficial de Cine, había apuntado unas potencialidades que no habían pasado desapercibidas a los colaboradores de *Nuestro Cine*. El director aragonés ya había merecido la atención de la publicación en dos ocasiones previas al rodaje de su *opera prima*. En primer lugar, era entrevistado por *Nuestro Cine* con

motivo de la realización de su práctica de fin de curso en la Escuela Oficial (número 5, noviembre de 1961, página 3), manifestándose a favor de un cine de profundidad psicológica y social: “*no creo que el cine haya de conformarse con la descripción externa de las cosas y de los hombres. El ojo de la cámara puede penetrar tanto como la mirada más perspicaz. Y si todos nosotros presumimos de conocer a quienes nos rodean, no hay razón para que a él se le escapen los problemas íntimos, los pensamientos, los deseos recónditos de sus personajes*”. En segundo lugar, una breve nota publicada en la página 39 del número 9 de *Nuestro Cine* informaba de que Borau preparaba “*su primera película, sobre guión propio, que parece que, si se llegara a realizar, se llamará «Mi querido Hans»*”.

Por tanto, la condición de ‘obra de Borau’ que también marcaba a *Brandy* podía haber justificado un interés analítico por parte de Egea que trascendiera lo meramente instrumental. ¿Podría pensarse que el bisoño director había introducido en su primer film alguna de esas inquietudes psicológicas a las que aludía en su primera entrevista publicada en *Nuestro Cine*? Sin embargo, más que una huella autoral, Egea parece hallar un proyecto abortado de ésta: “*las anotaciones personales presentes en “Brandy”, referidas al carácter anti-heroico del protagonista, al matiz nostálgico de la propietaria soltera, etc., caen como piedras en un estanque*”. ¿Por qué, para Egea, estos intentos de dotar al film de profundidad caen en saco roto, “*como piedras en un estanque*”? Básicamente, porque el mencionado crítico sigue manteniendo la idea ya conocida de que el subgénero no es en sí mismo un objeto digno de estudio. El western español es percibido, una vez más, como un engendro artificial, ajeno a nuestra idiosincrasia. Así se expresaba Egea:

“Lo malo de este hecho reside más en las condiciones específicas en que este tipo de producción se desenvuelve en nuestro país, que en las limitaciones expresivas del director. Las condiciones de presupuesto, de medios de rodaje, de metraje, de días disponibles, hace que los “westerns”, en España, además de ser un cine totalmente artificial, se vean prácticamente imposibilitados para representar algo medianamente serio en la cinematografía nacional”.

El subrayado en negrita es mío. Es decir, para Egea, el hecho de que Borau no haya podido rendir al máximo de su capacidad autoral en su primera realización obedece a un único motivo: su primer film es un *western* español. O, lo que es lo mismo: la condición de *western* de *Brandy* pesa más que su condición de obra de Borau. Y un *western* español está de antemano predestinado a ser una mala película.

Esta idea de la preeminencia del subgénero al que pertenece la película sobre el posible buen hacer de su realizador también reaparecería en un breve análisis que la revista *Nuestro Cine* dedicaría al repaso de la carrera cinematográfica de Joaquín Romero Marchent. En realidad, la obra del director madrileño nunca había merecido ni tan siquiera una mínima reseña en la publicación durante años. Es necesario un salto temporal de considerables proporciones para encontrar la primera referencia de entidad al realizador en la publicación. En 1968, dentro de un artículo que, a modo de pequeño diccionario de directores, pretendía repasar la actualidad y reciente evolución de la cinematografía española, *Nuestro Cine*⁸⁷ dedicaba una breve ficha al realizador de *El Coyote*. De una parte, el subtítulo elegido por el autor, Luis Alfonso Baldeón, dice más acerca del propósito del texto que cualquier comentario que pudiera añadir yo por mi propia mano: “*Oeste de pacotilla*”. De otra, el hecho de que Baldeón se refiera erróneamente a Joaquín Romero Marchent como “José Luis” Romero Marchent permite hacerse una razonable idea del interés que la figura del cineasta suscitaba en el autor de la reseña. El contenido de la ficha, a la altura del encabezado, se iniciaba con una peculiar valoración del papel jugado por Marchent en el nacimiento del *western* español: “*Fue, incluso, un precursor, adaptando al cine las hilarantes historietas radiofónico-novelescas de José Mallorquí de la serie «El Coyote»*”. El comentario reviste un cierto interés, en la medida que indica que, en opinión de Baldeón, la presencia de los rasgos culturales hispanos propios de la obra mallorquiniana —que despectivamente califica como “*historietas radiofónico-novelescas*”—en modo alguno permitía legitimar una aproximación nacional al subgénero. Baldeón continuaba:

⁸⁷ *Nuestro Cine* n.º 77-78. Noviembre-Diciembre 1968. Página 42.

“No basta que los revólveres sean del calibre que realmente se utilizara en el Oeste para lograr un éxito en el género. Es necesario mucho talento y unas condiciones que en España no pueden darse. El pseudo-western europeo no tiene razón de existir. Por eso es inútil que haya algunas escenas más o menos bien realizadas técnicamente, con cierta soltura. La secuencia final de “El sabor de la venganza” se cuenta entre lo más aceptable que se ha realizado en Europa, dentro de este género híbrido y bastardo cuyos imperativos comerciales imposibilitan la existencia de obras personales.

Las películas de Romero-Marchent, si bien no suelen irritar de modo excesivo, son en conjunto enormemente aburridas y absolutamente inútiles, además de no tener nada que ver con el cine español ni, por supuesto, con el americano”.

El subrayado en negrita, de nuevo, es mío. Las afirmaciones de Baldeón no hacían sino exponer —si no con argumentos convincentes, sí al menos con una claridad digna de encomio— el modelo de crítica referida al *western* español que se mantenía vigente en *Nuestro Cine*.

Y es que este peculiar enfoque, de carácter apriorístico y más bien radicalmente reprobatorio, había prendido profundamente en un sector de crítica cinematográfica políticamente escorado hacia la izquierda y paradigmáticamente representado por la revista *Nuestro Cine*. Fue escaso el espacio dedicado por la publicación al análisis de obras concretas del subgénero. Se prefería analizar el *western* español como fenómeno sintomático sin entrar en la distinción de obras particulares. “*Me planteaba yo cuál podía ser la razón y la raíz cultural de un western español. Y no la encontraba por ninguna parte. Porque el «western» no es un género al modo de la comedia, el drama o el film musical, sino una temática, un fenómeno histórico. Y no se me alcanzaba qué tuviera que ver con nosotros*”, escribía José Monleón en la mencionada revista⁸⁸.

⁸⁸ La cita está extraída del texto “*El precio de un hombre: miseria y premio de un film español*” publicado en *Nuestro Cine* nº 67. Noviembre 1967. Página 66. Permítase el salto temporal respecto al período cronológico considerado en la presente tesis para expresar con mayor claridad la suspicaz acogida que esta publicación siempre dedicaría al *western* español.

A primera vista, puede resultar un tanto desconcertante que, a pesar de pertenecer a extremos ideológicamente opuestos, los críticos de *Nuestro Cine* alumbraran unas conclusiones que mantuvieran cierto grado de semejanza con los comentarios de algunos censores. Un sector —a decir verdad, minoritario— de la institución franquista parecía afecto a la idea de que nuestro país debía producir obras culturales que reflejaran su propia tradición idiosincrásica: una opinión que podríamos resumir con un par de frases; una extraída informe del padre Andrés Avelino sobre *La justicia del Coyote* —“No va a la producción nacional este tipo de películas al estilo de las del Oeste americano”⁸⁹— y otra del censor Sebastián Bautista de la Torre acerca del film *Pampa Salvaje / Wild Pampas* (Hugo Fregonese, 1966), transposición de una narración *western* al entorno sudamericano que será comentado en el capítulo siguiente —“Magnífica película que demuestra que hay posibilidades en los temas hispano-americanos muy superiores a los tan desastrosos [...] westerns”—.

Sin embargo, la coincidencia de la disidencia crítica con la postura de cierto sector oficial era sólo aparente. Ya se ha comentado, por ejemplo, la opinión de Luis Alfonso Baldeón acerca de la propuesta mallorquiniana de instaurar un Oeste culturalmente español. Aunque la crítica autodenominada ‘progresista’ también señalara al *western* como algo impropio de la creatividad española, no concebía esta ‘creatividad española’ al estilo del régimen franquista —básicamente, como heredera de una tradición a conservar—, sino más bien como depositaria de una exigencia moral: la de exponer la problemática específica de una sociedad concreta en un momento determinado. Su desautorización al *western* no provenía tanto de una idea de lo que debería ser la cultura española como de una noción estricta del concepto de ‘autoría’. Para estos profesionales, el realizador cinematográfico estaba obligado a ser, ante todo, autor. Y ello significaba que sus obras debían reflejar —a ser posible mediante una estética distintiva que eludiera todo convencionalismo— sus inquietudes vitales personales, principalmente determinadas por la época y el lugar que le hubieran tocado en suerte vivir. Sólo así podría constituirse un cine auténticamente popular. Obviamente, al asumir semejante idea sobre la realización cinematográfica, la temática *western* quedaba convertida en algo alienante, en la medida en que ofrecía una distracción

⁸⁹ Informe emitido en la reunión de la Junta de Censura celebrada el 13 de octubre de 1955.

artificial a la audiencia y evitaba que a ésta le fueran mostrados los auténticos problemas de la España de los años sesenta. “*Carecemos de elementos históricos o ideales políticos que potenciar o expresar a través del «western»*”, decía José Monleón en su ya aludido texto⁹⁰. El cine del Oeste español interesaba, pero por su dimensión industrial... como objeto de denuncia en cuanto que consistía en el máximo exponente de un cine falsamente popular que, en su opinión, copaba la producción y adormilaba la conciencia —política y social, pero también estética— del público español. Por tanto, era considerado más como un fenómeno sociológico que cinematográfico⁹¹.

⁹⁰ “*El precio de un hombre: miseria y premio de un film español*”. *Nuestro Cine* nº 67. Noviembre 1967. Página 69

⁹¹ Podemos extender la misma consideración a buena parte de las aproximaciones críticas que abordarían no sólo el *western* español, sino también el *western* europeo durante los años siguientes, más allá del período cronológico al que se limita nuestro estudio. Por ejemplo, Vicente Vergara iniciaba su ensayo sobre el subgénero titulado “10.000 dólares para una masacre (Un estudio del *spaghetti-western*)” publicado en 1974 —dentro del volumen *Cine español, cine de subgéneros*, Editorial Fernando Torres— justificando mediante las siguientes razones la elección de un tema de estudio tan ‘poco estimulante’ como el *western* europeo: “*Primero, porque mis obligaciones de crítico me han condenado a ver montañas de spaghetti, con gran cantidad de horas perdidas que, ahora, trato de recuperar con este estudio. Y segundo, y esto es mucho más importante, porque los historiadores no mencionan en sus libros este cine, cuyos actores no son famosos, sus realizadores de quinta fila, los títulos y los argumentos intercambiables y rápidamente olvidados; mientras que la crítica culta suele ignorarlos, la prensa diaria les dedica una gacetilla rutinaria, incluso laudatoria. Y sin embargo, todos los días miles de personas se divierten, se entretienen con el spaghetti-western, porque es un cine destinado a un amplio público culturalmente subdesarrollado al que no llegan las políticas educativas; pensando en él, no lo olvidemos, se planifica más de la mitad de la producción cinematográfica (y aquí me refiero a todos los subgéneros) en países como Italia y España. [...] Campesinos, obreros sin cualificar, niños, jubilados, militares sin graduación (o de baja graduación) y hasta algunos estudiantes, convierten este tipo de productos en el verdadero cine popular entre comillas, y lo disfrutan, a juzgar por sus comentarios en voz alta (¡Mátalo!, ¡Cuidado!, ¡Asesino!) y por su fidelidad inquebrantable a la cita semanal. Su importancia sociológica es bien patente, más si tenemos en cuenta que es un cine que ha llenado toda una década (años sesenta) y que aún continúa atrayendo*” (página 81). El interés del subgénero para Vergara habría que cifrarlo, por tanto, en sus connotaciones sociales y sociológicas más que en el análisis de unos rasgos estéticos, narrativos o técnicos.

En definitiva, el desplazamiento del centro de gravedad del interés del film en sí al film como ejemplo de un fenómeno externo al mismo había permitido una mínima aproximación crítica al *western* español, pero ésta no se había alejado significativamente del ya tantas veces mencionado prejuicio de legitimidad en el que se volvía a caer con irremediable frecuencia. Asimismo, se podría objetar que el carácter instrumental ya aludido de alguno de los comentarios publicados en la prensa haría difícil su consideración como crítica estrictamente cinematográfica, al menos si por la misma entendemos aquella que se centra en el análisis de films concretos.

La auténtica superación del prejuicio de legitimidad vendría proporcionada por una segunda vía. Recordemos brevemente la cita de José Luis Guarnier que abría esta disquisición: lograr un buen *western* era algo fuera del alcance de los realizadores no norteamericanos, porque éstos carecían de las habilidades necesarias para hacerlo al ser éstas ajenas a su tradición cultural. Sin embargo, el carácter unitario de la anterior afirmación es meramente superficial, pues en realidad encubre dos proposiciones diferentes entre las que no tiene por qué darse la identidad: primero, que las tradiciones culturales europea y norteamericana son difícilmente compatibles; segundo, que las habilidades del profesional norteamericano y la del europeo son diferentes. El primer supuesto obliga necesariamente a plantear cualquier crítica desde presupuestos *a priori* y con carácter deductivo: si el subgénero al que pertenece es espurio, el film en cuestión no merecerá interés. El segundo supuesto, sin embargo, introduce una pequeña fisura en el argumento de legitimidad, una vía de escape que va a permitir su superación. Pues la diferencia entre Estados Unidos y Europa ya no queda formulada en términos de tradición (difícilmente mutable), sino en términos de competencia, de habilidades profesionales... que pueden ser modificadas.

Este segundo aspecto reaparece también en el comentario crítico que Pascual Cervera dedicaba a *Tierra brutal*. Como se recordará, el colaborador de *Film Ideal* denunciaba la pereza creativa de unos profesionales españoles que pretendían “climatizar” un género extranjero sin haberse planteado tan siquiera la búsqueda de un equivalente español al mismo. Sin embargo, tras la cita anteriormente reproducida, Cervera añadía:

*“Si a esto añadimos no ya la cantidad de obras maestras que existen dentro del “western”, sino la calidad de la película media, casi siempre realizada por verdaderos especialistas del género, empezaremos a comprender las dificultades que esta climatización lleva consigo. [...] Si a partir de ahora van a existir películas españolas del Oeste, indudablemente se podrán obtener obras más estimables que la que hoy comentamos. Pero ¿merece la pena, en algún sentido, seguir este camino?”*⁹².

La crítica al subgénero comenzaba así a plantearse en función de aptitud y no de legitimidad. Concebir un *western* español puede resultar un proyecto ridículo. Pero lo grotesco del asunto, según este nuevo punto de vista, no estriba tanto en la creencia de que una película del Oeste constituye un cuerpo completamente extraño a la cinematografía nacional como en la *hybris* que se supone a los profesionales españoles que creen disponer de las habilidades de un John Ford o un Anthony Mann. Obsérvese que este giro copernicano crítico permite pasar de un razonamiento deductivo a otro inductivo. Es posible que ambas reflexiones conduzcan a un mismo punto de destino (la irrelevancia artística del *western* español), pero el sendero recorrido para llegar a tal conclusión es muy diferente. La aproximación inductiva permite una posible falsación: si el cine del Oeste español carece de interés es porque hasta ese momento no se ha producido ningún *western* patrio que haya cumplido los requisitos mínimos de calidad que establece el crítico, pero aquello no elimina la posibilidad de que, en un futuro, pueda aparecer una obra de tales características. Como el mismo Pascual Cervera afirma: *“Si a partir de ahora van a existir películas españolas del Oeste, indudablemente se podrán obtener obras más estimables que la que hoy comentamos”*. Queda así formulada ya expresamente la posibilidad de una crítica cinematográfica propiamente dicha sobre los *westerns* españoles, es decir, tomando cada film en concreto como objeto de estudio por sí mismo interesante. Sin embargo, el perjuicio de legitimidad sigue pesando sobre el crítico, pues Cervera matizará su anterior afirmación añadiendo *“Pero ¿merece la pena, en algún sentido, seguir este camino?”*.

⁹² *Film Ideal* n° 109. Diciembre de 1962.

Si la cuestión a dilucidar ya no se refería a si el cine español tenía derecho a incorporar a su industria el género *western*, sino más bien si podía cumplir unas exigencias mínimas que —desde un punto de vista artístico, técnico e incluso industrial— se necesitaban para rodar un buen *western*... el ámbito donde se debía dirimir la cuestión de legitimidad había pasado de lo puramente ideológico a lo puramente cinematográfico. Y al dominio de lo concreto. Si eran determinadas características estrictamente fílmicas las que hacían que una película de *cowboys* española fuera inferior a sus equivalentes norteamericanas, entonces cabe suponer que el crítico pudiera aislarlas y enumerarlas como justificación de un posible dictamen negativo sobre la calidad del film. Puede ser útil rastrear tal planteamiento en una crítica —firmada por Luis Cortés— que la revista *Film Ideal* dedicaba, en 1964⁹³, al *western* hispano-norteamericano *Los pistoleros de Casa Grande*. Así escribía Cortés:

“He aquí una película cuyos mayores defectos no son imputables a su realizador, sino a sus productores. Se trata de un “western” rodado en España, aunque tanto el guión como el director, amén de algunos intérpretes —los más ajustados— son norteamericanos. Su mayor inconveniente estriba en que debió plantearse para ser rodada en los Estados Unidos o en el “South Border” en el Méjico fronterizo. Por esta razón, el momento culminante del film necesitaba la presencia en la pantalla de un determinado número de reses vacunas, número al que se hace alusión en el diálogo y necesario para justificar el interés del “malvado”. Sin embargo, las circunstancias ganaderas del lugar en que la película fue rodada hace que cuando se nos habla de cincuenta mil vacas aparezcan ante nuestros ojos escasamente cincuenta, por otra parte demasiado domésticas, más vacas de establo que de pradera. Naturalmente, en ese momento se rompe la verosimilitud de la historia y son necesarias varias escenas de acción, muy bien rodadas, para que el espectador pueda volver a creer lo que le están contando”.

⁹³ *Film Ideal* n° 148. Julio de 1964.

La crítica de Cortés parece abrirse invocando el apolillado argumento ontológico de la legitimidad cultural: *Los pistoleros de Casa Grande* debía haberse rodado más allá del Atlántico. Pero el argumento sobre el que descansa tal conclusión ya no involucra unas definiciones vaporosas y abstractas de tradición cultural, sino que reviste una forma precisa. En concreto, una forma... bovina. Cortés justifica su opinión en hechos específicos, ¿y qué más específico que descender al nivel de las secuencias concretas? Critica aquellas que hacen evidente la precariedad de medios, como las que implican presencia de ganado: las reses que se paseaban por delante de la cámara resultaban numéricamente escasas para proporcionar sensación de verosimilitud, y tal vez demasiado ‘mesetarias’ como para constituir ejemplares prototípicos de cualquiera de las dos razas vacunas características del *Far West*, la Herford inglesa y la Longhorn tejana⁹⁴. La objeción de Cortés, por tanto, se refiere fundamentalmente a unas condiciones infraestructuras de rodaje que son, en sí mismas, susceptibles de mejora (con más medios económicos o con más pericia profesional) en futuros films. De nuevo, puede apreciarse como esta perspectiva crítica no cerraba las puertas a una consideración favorable al *western* español. El subgénero, en sí mismo, no era excelente ni execrable: habrá *westerns* españoles execrables y, por qué no, incluso podría haber *westerns* españoles excelentes, pues siempre existía la posibilidad de que los profesionales españoles demostraran la habilidad técnica necesaria para rodar una película del Oeste española de entidad.

⁹⁴ Ciertamente, hay fundamentos objetivos que justifican la crítica al ‘asunto bovino’ por parte de Luis Cortés. El guión de Borden Chase para *Los pistoleros de Casa Grande* introducía un tema recurrente en el cine del Oeste norteamericano, pero ausente en la filmografía, tanto previa como futura, del *western* ibérico: el traslado de ganado. Y la propia película da una buena razón que explica tal ausencia temática. Incluso su productor español, José Gutiérrez Maesso se refería así a los problemas que le habría de ocasionar el argumento de la cinta: “La singularidad que tenía esta historia es que se trataba de una película de ganado, pero las vacas que conseguimos reunir no tenían el menor parecido con las vacas americanas. Y eso les dejó muy sorprendidos y muy cabreados [a los representantes de la Metro]. Y yo les dije: o las toman ustedes o no hay vacas, o nos vamos allí, a USA, así que hicieron la vista gorda y se tragaron las vacas españolas” (Jesús García de Dueñas. *José G. Maesso, el número 1*. Diputación de Badajoz. Departamento de publicaciones. Badajoz. 2003. Página 440). Dadas las circunstancias, ¿a quién puede sorprender la virtual ausencia del ‘tema bovino’ del *western* español?

En el caso del comentario a *Los pistoleros de Casa Grande*, podría objetarse que las opiniones de Luis Cortés quizá revestían un cierto grado de ambigüedad bajo el cual aún podría resguardarse el argumento de la legitimidad nacional: tal vez los comentarios propicios que dedica al realizador, Roy Rowland, y a los intérpretes norteamericanos se debieran única y exclusivamente a la nacionalidad transatlántica de los mismos⁹⁵. Pero la posición personal de Cortés ante la controversia sobre la ‘condición nacional’ del western español había quedado diáfananamente expuesta en otra de sus críticas que había visto la luz también en *Film Ideal*, en junio de 1964, poco antes de que apareciera su recensión sobre *Los pistoleros de Casa Grande*⁹⁶:

“Cierta equívoco nacionalismo conviene en afirmar que determinados géneros cinematográficos solamente pueden realizarse por determinadas cinematografías, como si el Oeste pudiera encerrarse en fronteras políticas y los valores universales que los géneros encierran no fueran precisamente eso, universales, y, por tanto, al alcance de cualquiera. Tan pernicioso nacionalismo, y más en estos tiempos, parece exigir de cada cinematografía la consagración, en una especie de monocultivo, a ciertos géneros especiales y concretos [...]. Esta entradilla viene a cuento de quienes, ante el actual florecimiento de “westerns” en el cine español, adoptan por principio una actitud desdeñosa ante el fenómeno, sin analizar cada caso concreto, cada película de ese tipo que se rueda entre nosotros. De esta manera, por añadidura, se desprecia por principio la obra de muchos realizadores, o se considera una especie de traición o deshonestidad que algún realizador joven haya iniciado su carrera como tal precisamente a través de una de estas películas. [...] Evidentemente se trata de un problema comercial, planteado además desde una actitud deshonesto, no en el sentido de obtener mayores ganancias con los productos, sino de engañar al público [...]. Pero es también

⁹⁵ Joaquín Romero Marchent reflexionaría amargamente sobre la supuesta discriminación crítica en función de la nacionalidad del realizador en su entrevista aparecida en el número segundo de la revista *Positivo*, página 60: “¿Por qué se le considera un género inferior cuando está hecho en España por españoles y, en cambio, deja automáticamente de serlo si el director es americano o inglés, aunque se trate de una película igualmente rodada en España?”.

⁹⁶ *Film Ideal* n° 145. Junio de 1964.

evidente que a través de esa necesidad comercial se han obtenido productos cinematográficos de muy superior calidad a la de muchas cacareadas películas, verdaderos monumentos de tedio, presuntuosidad y vacío”.

Luis Cortés enunciaba en estos primeros párrafos de su reseña sobre *El sabor de la venganza* una suerte de metacrítica del western español, es decir, una crítica de la crítica del subgénero —alusión velada al ‘caso Brandy’ incluida—. Cuestionaba el viejo reparo de la legitimidad nacional y alertaba sobre los peligros que acechaban detrás de una excesiva generalización. La crítica, si pretendía ser realmente crítica y no prejuicio, no podía ejercerse ‘en contra’ del subgénero en su conjunto, sino ‘sobre’ cada film en concreto. Luis Cortés no pretendía una defensa a ultranza del western español, que podría conducir a una mera inversión de los postulados de la crítica más radical. No pretendía demostrar que todos los westerns nacionales, por su mera condición de tales, debían ser films apreciables. Simplemente, defendía que la adscripción subgenérica de los mismos no impedía un análisis cinematográfico riguroso tanto de sus méritos como de sus carencias. De hecho, cerrado su alegato inicial para pasar a la crítica propiamente dicha de *El sabor de la venganza*, el propio Luis Cortés se cebaba en algunos aspectos del film de Marchent que no resultaban, precisamente, de su agrado⁹⁷.

La postura crítica tan explícitamente definida por Luis Cortés podría considerarse representativa, en lo que al western español se refería, de la línea editorial oficial de la publicación que arropaba su trabajo, *Film Ideal*. La revista se caracterizaba por unos criterios de juicio mucho más propicios al cine de género que las que los aceptados por la antes mencionada *Nuestro Cine*. No sorprende, entonces, que esta publicación cubriera el nuevo fenómeno del western español asumiendo fundamentalmente este segundo modelo de ‘crítica centrado en los films concretos y no en la totalidad del subgénero’. Lo cual significa que, más que de una única postura asumida corporativamente por todos sus

⁹⁷ Las críticas más concretas de Cortés a *El sabor de la venganza* serán comentadas más adelante, en el apartado específico dedicado dentro de este capítulo a Joaquín Romero Marchent.

colaboradores, tendremos que hablar de un conjunto heterogéneo de opiniones en función del film considerado y del crítico encargado de enjuiciarlo.

Y es que ni mucho menos podemos extrapolar la generosidad de la crítica de Cortés y suponer que todo *western* español fue bien acogido en las páginas de *Film Ideal*. Por ejemplo, en las típicas clasificaciones numéricas que aparecían en las páginas de la revista por esta época —en las que se asignaba a cada película una nota del 0 al 5⁹⁸ según sus méritos— no era infrecuente encontrar algún film patrio adscrito al subgénero adornado con unas calificaciones nada alentadoras⁹⁹. Muchos *westerns* españoles pasarían fugazmente por estos cuadros de calificación, pero muy pocos llamarían lo suficiente la atención de algún crítico como para que éste les dedicara alguna línea de comentario.

La concentración de las primeras críticas sobre *westerns* españoles en un reducido grupo de films no es casual. Películas como *Tierra brutal* o *Los pistoleros de Casa Grande* disponían de una cierta coartada para atraer la atención del crítico dado su carácter de coproducción con Norteamérica. Pero podemos preguntarnos por qué fueron dos *westerns* de realizadores españoles —los ya mencionados *Brandy* y *El sabor de la venganza*— los que irrumpieron con mayor fuerza en el panorama de la prensa cinematográfica española. Irrupción que no sólo se refiere a su buena calificación en el conciso sistema de las

⁹⁸ La calificación numérica se correspondía con el siguiente criterio. 5: Obra maestra. 4: Obra importante. 3: Obra interesante. 2: A ver, con reservas. 1: Algunos planos. 0: Huir.

⁹⁹ Repasemos algunas calificaciones. En cada caso cito en primer lugar el número de la revista *Film Ideal* donde apareció la evaluación mencionada, su fecha de aparición, el título del film enjuiciado y cada una de las calificaciones que mereció precedida por el nombre del crítico responsable de la valoración.

Número 125. Agosto de 1963. *Cabalgando hacia la muerte*. Juan Cobos: 2. M. Arroita J.: 2. Gonzalo S. Erice: 2. J.M. Lamet: 2. J.M. Pala: 1.

Número 129. Octubre de 1963. *Tres hombres buenos*. G.S. de Erice: 0. M. Rubio: 0.

Número 151. Septiembre de 1964. *Fuera de la ley*. F. Martialay: 0. Juan Cobos: 0. M. Arroita J.: 0. *El sheriff terrible*. F. Martialay: 0. J.A. Pruneda: 1. J. Martínez: 1. *Las tres espadas del Zorro*. M. Arroita J.: 0. J. Martínez: 1. R. Buceta: 0.

Número 153. Octubre de 1964. *Bienvenido, padre Murray*. G.S. de Erice: 0. Gringo. Juan Cobos: 0. M. Rubio: 0. G.S. de Erice: 0.

Número 154. Octubre de 1964. *El hombre de la diligencia*. Juan Cobos: 0. F. Martialay: 0. J.A. Molina: 2. Vicente Molina: 2. J.M. Pala: 3. G.S. de Erice: 0. Miguel Rubio: 0.

puntuaciones numéricas¹⁰⁰, sino que también a una mayor repercusión en términos de espacio impreso: se publicaron extensas reseñas de las películas (de página completa) en la revista *Cinestudio* y en las ya mencionadas *Film Ideal* y *Nuestro Cine* (en este último caso, sólo de *Brandy*). ¿Por qué precisamente fueron estos dos films, y no otros, los que suscitaron tal interés?

Una primera respuesta, la más sencilla, sería aludir a sus méritos artísticos, pues ambas películas se hallaban claramente por encima de la media de una cada vez más cuantiosa producción *western* nacional. De hecho, las dos merecieron distintos galardones oficiales: el film de Marchent había conseguido hacerse con el tercer premio del Sindicato Nacional del Espectáculo (dotado de una cuantía de 125.000 pesetas); *Brandy* lograría la distinción del Círculo de Escritores Cinematográficos al mejor actor extranjero en película española (Alex Nicol) y el premio “Antonio Barbero” a la mejor dirección (José Luis Borau). Este espaldarazo al nuevo género pareció tomar por sorpresa a un sector crítico que hasta entonces poca atención había dispensado al *western* patrio. El inicio de la reseña dedicada a *El sabor de la venganza* que Antonio Giménez Rico firmaba en el número 21 de la revista *Cinestudio* (mayo de 1964) parece un claro testimonio de tal situación:

“No es éste el momento adecuado de estudiar el curioso fenómeno que de un tiempo a esta parte se ha producido en nuestra industria cinematográfica, que de pronto ha redescubierto el “western” y visto sus posibilidades sin salir de casa. El crítico, bien por no tener ocasión o interés, se ha perdido las pocas muestras que de

¹⁰⁰ Compárese las calificaciones listadas en la nota anterior con los resultados de *El sabor de la venganza* y *Brandy* tal y como aparecían publicados en los números 145 (junio de 1964) y 157 (diciembre de 1964) de *Film Ideal*, respectivamente:

Calificaciones de *El sabor de la venganza*: F. Martialay: 3. Luis Cortés: 4. J.M. Palá: 4. Ramón G. Redondo: 3. Ricardo Buceta: 3. Pedro Labat: 3.

Calificaciones de *Brandy*: M. Arroita-Jáuregui: 3. Juan Cobos: 2. R.G. Redondo: 2. Pedro Labat: 2. W. Leiros: 2. F. Martialay: 2. J. Martínez: 2. J.A. Molina: 2. J.M. Pala: 2. J.A. Pruneda: 3. Miguel Rubio: 2. G.S. de Erice: 1. Carlos Suárez: 1.

este género realizado en España han conocido ya su estreno comercial, aunque son bastantes los títulos que todavía esperan su salida a la exhibición pública. No obstante, el premio sindical con que viene avalado hace en principio suponer que “El sabor de la venganza” será lo mejorcito salido de nuestros estudios, al menos dentro del género”.

Asimismo, los dos films aparecían ocupando los puestos quinto (*Brandy*) y sexto (*El sabor de la venganza*) en una encuesta publicada en la revista *Film Ideal* ¹⁰¹ en la que sus lectores votaban sus películas españolas favoritas entre las estrenadas en el año 1964. Pero, ¿fueron éstas las únicas razones que pueden explicar el interés crítico por ambos films?

Efectivamente, había más motivos: las dos películas y, sobre todo, los dos directores que las habían rodado, constituían un objeto de estudio paradigmático para las dos formas de entender la crítica al subgénero que se han venido describiendo en los párrafos anteriores. A pesar de la notable divergencia que separaba a ambas posturas cabe suponerles tanto a los colaboradores de *Nuestro Cine* como a los de *Film Ideal* la suficiente profesionalidad como para pensar que en cualquiera de sus críticas, una vez pulida la capa más o menos profunda de subjetividad inherente en todo juicio estético, se encerraba un núcleo de verdad objetiva. Si los profesionales que se movían en la órbita de *Nuestro Cine* habían encontrado en el *western* rodado por Borau un vehículo para denunciar un patrón de trabajo que parecía imponerse en la cinematografía española —debutante que, tras años intentando rodar su primer largometraje, se veía obligado a descender a los ‘abismos’ del cine ‘de vaqueros’ patrio para lograr su objetivo— haremos bien en suponer que el caso del realizador aragonés no fue aislado y sí sintomático de una clima que afectaba a otros muchos jóvenes directores nacionales. Si Luis Cortés encuadraba su alegato en defensa de la calidad de algunos *westerns* españoles precisamente en el inicio de un comentario crítico sobre una película de Joaquín Romero Marchent, *El sabor de la venganza*, podemos suponer que no era debido a al azar, sino que, más bien, el director madrileño constituía el prototipo del profesional que había superado todo miedo paralizador ante el subgénero y comenzaba a despuntar en el mismo con obras técnica y estéticamente notables.

¹⁰¹ *Film Ideal* n°162. Febrero de 1965.

Por todas las razones antes mencionadas, se comprenderá la importancia de dedicar unos párrafos tanto a un estudio algo más detallado de los vínculos que conectan la experiencia particular de José Luis Borau durante el rodaje de *Brandy* con la de otros muchos jóvenes realizadores 'absorbidos' profesionalmente por el subgénero en el inicio de sus carreras como a un análisis más profundo de los films rodados por Joaquín Romero Marchent durante este período, prestando atención a aquellos rasgos que demuestran su evolución artístico-técnica respecto de su filmografía anterior.

***Brandy*: El nuevo cine español nace en Arizona. Los jóvenes directores y el *western* nacional.**

El caso de José Luis Borau y *Brandy* —básicamente: director con ciertas pretensiones de autoría abocado al subgénero del *western* español— no fue, ni mucho menos, único. Si la creciente serialización de la producción de los films españoles del Oeste había dado lugar a un epifenómeno obvio, la especialización de algunos profesionales dentro del subgénero, también había propiciado el fenómeno complementario: la incorporación —a veces forzada— de nuevos ‘talentos’. Hasta 1962, lo exiguuo de la producción nacional de este tipo de cine explicaba por qué la responsabilidad de la realización de casi cualquier *western* español había recaído siempre sobre las mismas manos (a saber, Joaquín Romero Marchent), pero la actual época de despegue industrial del subgénero imponía un desembarco de directores sin experiencia en el mismo.

Merece la pena prestar un poco más de atención a tal situación para comprender mejor la peculiaridad del caso de *Brandy*. A un lado tenemos a los grandes productores, principalmente Manzanos, deseosos de encontrar nuevos realizadores que se hicieran cargo de los proyectos que comenzaban a proliferar. Al otro lado, en la España de la época había toda una larga lista de jóvenes profesionales que ansiaban poner sus manos sobre una cámara. El ejemplo más obvio sería el de los licenciados en la Escuela Oficial de Cine, especialmente auspiciados por la renovada Dirección General de Cinematografía, pero no el único: compartían un perfil prácticamente idéntico al de otros muchos jóvenes directores —o aspirantes a ello— que se hallaban relacionados con el mundo de la cultura y que disponían de alguna experiencia como ayudantes de dirección o incluso de cierta filmografía a sus espaldas.

Así pues, parece que nos encontramos ante el mercado perfecto, aquél en el que la oferta se ajusta inmejorablemente a la demanda. Sin embargo, la situación no era, ni mucho menos tan idílica. ¿Qué podríamos decir, por ejemplo, de las expectativas que ambos grupos de profesionales —productores y realizadores— albergaban hacia el trabajo a desempeñar? A los productores les interesaba lanzar al mercado un producto comercial, que debía completarse en el menor plazo posible y que además tenía que incluir, en forma y fondo, aquellos ingredientes que garantizasen su éxito económico. Además, la contratación

de realizadores provenientes de la escuela de cine (o, simplemente, con unas ciertas inquietudes artísticas) podía obedecer a unas intenciones un tanto sibilinas, como indica Carlos Heredero en su monografía *José Luis Borau. Teoría y práctica de un cineasta*:

“En aquella fecha, sin embargo, la política de José M^a García Escudero, al frente de la Dirección General de Cinematografía, se encamina ya hacia las huestes de la EOC en busca del publicitado Nuevo Cine Español. Los productores del viejo estilo, que siguen buscando la protección del Estado para sus películas convencionales, empiezan a perder posiciones y mantienen, dentro y fuera de la Junta de Clasificación, una sorda y a veces bastante explícita batalla para conseguir los beneficios de las subvenciones. En tal coyuntura se encuentran, entre otros, Manuel Goyanes, Félix Tusell, Alfredo Matas o Eduardo Manzanos.

*En busca de cobertura financiera y administrativa para sus proyectos, algunos de estos productores ensayan la vía de contratar a jóvenes de la Escuela intentando así ganar posiciones para conseguir una mejor clasificación y, por ende, una más sustanciosa protección”*¹⁰².

Efectivamente, se vislumbraba ya la futura Orden Ministerial del 19 de Agosto de 1964 para el Desarrollo de la Cinematografía que en su artículo tercero, definía los proyectos a considerar como “*de interés especial*” (con notables beneficios oficiales) entre los que se incluían:

“Los que con un contenido temático de interés suficiente presenten características de destacada ambición artística, especialmente cuando faciliten la incorporación a la vida profesional de titulados de la Escuela Oficial de Cinematografía o, en general, de nuevos valores técnicos o artísticos”.

Por el contrario, las aspiraciones de los nuevos realizadores tenían poco que ver con la de aquellos que los habían contratado. Provenían de un ambiente académico o cultural y

¹⁰² Carlos Heredero. *José Luis Borau. Teoría y práctica de un cineasta*. Filmoteca española. Madrid. 1990. Página 301.

su particular visión del arte cinematográfico se hallaba muy influida por un tipo de cine, en boga en la Europa de la época, marcado por unas claras reivindicaciones de ‘autoría’. No es de extrañar que estos profesionales se vieran en la obligación de aceptar los proyectos ofrecidos por meros fines económicos, pero que, asimismo, no se hallaran excesivamente identificados con el encargo.

Resulta de enorme interés el cotejo de las declaraciones concedidas por alguno de estos directores previas a su vinculación al género con aquellas otras manifestaciones realizadas cuando ya habían filmado sus primeros *westerns*. Los testimonios de estos profesionales reflejan la situación de la industria cinematográfica de la época y las expectativas frustradas de los nuevos ‘jóvenes talentos’ mejor que cualquier descripción que pudiera añadir por mi parte.

Consideremos uno de los directores relativamente jóvenes que se sumaron al género en esta época, Agustín Navarro. Tal vez Navarro no hubiera asistido a escuela cinematográfica alguna, pero tenía una filmografía de cierto prestigio a sus espaldas —se había iniciado en la profesión como ayudante de realizadores de la talla de Luis García Berlanga o Marco Ferreri antes de pasar a dirigir sus propias películas—, ratificada incluso con algún que otro galardón —había conseguido el premio del Sindicato Nacional del Espectáculo por su film *Quince bajo la lona* (1958) y la producción argentina *Proceso de conciencia* (*Proceso a la ley*, 1962) le brindaría el premio del Instituto Cinematográfico del país sudamericano—. En una encuesta publicada en el número 106 (octubre de 1962) de la revista *Film Ideal*, el realizador dejaba clara su opinión acerca de cuál debía ser el camino a seguir por el futuro cine español:

“Se precisaría un favor oficial menos entregado al cine comercial. Entiéndase, el negado cine comercial que hacemos. Por el contrario, aliento a los nuevos, confianza a la producción, hasta ahora temerosa y vacilante, una más abierta censura, tan asustadiza la pobre, tan parvulita, tan antigua... Y temas, temas importantes. Gracia, valentía, corazón”.

Es discutible que estas tres cualidades adornaran su futura película *Cuatro balazos / Il vendicatore di Kansas City* (1963), pero lo cierto es que tras el rodaje de la misma (y a punto de abordar un nuevo *western*, según propio comentario) el mismo Agustín Navarro declaraba en una entrevista concedida a Francisco Betriu en el número 808 de la revista *Fotogramas* (abril de 1964): “Éste será mi segundo western. Creo que en España se puede hacer este cine bastante bien. Tenemos unos escenarios fabulosos”. Eso sí, el realizador de *Cuatro balazos* se permitía un críptico comentario respondiendo a una pregunta directa por parte de Betriu: “¿Crees que algún día harás el cine que te gusta?”, “Esperemos que algún día todos los españoles que hacemos cine podamos hacer el cine que nos gusta”. En definitiva, una entrevista más valiosa por lo que insinuaba entre líneas (nuevo ejemplo, pregunta: “¿Te interesa el género ‘western’?”, respuesta: “Me interesa dirigir”) que por lo que en ella se afirmaba explícitamente.

Más flagrante fue el caso de Ricardo Blasco, historiador, escritor y poeta que había venido colaborando con la industria cinematográfica desde 1942, destacando su quehacer como ayudante de dirección en los films de Luis Lucia. En el número 105 de la revista *Film Ideal* (octubre de 1962) Blasco hacía toda una declaración de principios acerca de sus intereses cinematográficos: “Quiero hacer películas planteadas con ambición, ejecutadas del modo más personal posible, resueltas libremente y basadas en temas vivos y actuales”. Blasco también se dejaba caer en la revista *Nuestro Cine* (número 12, junio-julio 1962) desmarcándose con una reivindicación casi *cahierista* de la autoría del realizador: “Mi opinión es radical y absoluta: el director-realizador es el verdadero y total autor de la película”. Aún hay más, en las mismas declaraciones, el futuro ‘autor’ de *Gringo* cargaba contra “los productores que, recientemente, han llegado a proponer que se defina internacionalmente como autor de una película a su productor, cosa a todas luces impropia y chocante, pues ni el dinero invertido en hacer posible una película, ni el haber hecho posible con dinero que ciertas ideas o ciertas asociaciones de director-guionista-actores-técnicos y artistas sean después películas, puede servir para considerara a un promotor capitalista como creador. El único y total creador de una película es su director-realizador”. Pero el escurridizo concepto de ‘autoría cinematográfica’ a veces es difícil de llevar a la práctica. No exige un ejercicio excesivo de imaginación suponer la difícil situación que debió atravesar Ricardo Blasco durante la filmación de *Gringo*

aproximadamente un año más tarde. Un rodaje que José Gutiérrez Maesso, productor del film, resume así en su reciente libro-entrevista con García de Dueñas:

*“cometí el error de proponer a Ricardo Blasco como director, con el que yo tenía alguna amistad. Y Ricardo se creía un gran director, y bueno, no quiero yo hablar de este asunto, pero trátalo con mucho respeto. A Ricardo le venía grande el género del western, no porque no fuese un hombre capaz... él había sido ayudante [de] dirección de toda la vida, y entonces yo quise darle la primera ocasión de ser director de una película con desahogo de medios, pero no tenía la talla para el western, no sé si para otra cosa... [...] Ya sabes que en algunas ocasiones las cosas se tuercen y llegó un punto en que tenía que estar a su lado, y ayudarle, y decirle como director: oye, esto hazlo así, que el ritmo no es ése, que el emplazamiento no es éste, que hay que darle otras cosas... Total, que se enfadó conmigo más o menos, aguantó y yo tampoco quise prescindir de él porque tampoco era cosa de ponerse..., le ayudé lo que pude y se aguantó, y se terminó”*¹⁰³.

Las declaraciones anteriores, aparte de describir con bastante exactitud el tipo de relaciones que vinculaban a muchos de los nuevos realizadores con el cine del Oeste español, pueden resultar de interés para comprender algunas características técnicas y estéticas de los *westerns* de este período: películas rodadas de forma eficaz, profesional, con la narración primando sobre los aspectos formales, con un cierto desapasionamiento, aunque casi en todas ellas podemos encontrar alguna secuencia, alguna escena, algún plano que por su factura destaca del conjunto y asombra al espectador atento, casi como si el realizador quisiera dejar constancia de que su talento estaba más allá del ‘encargo’ que le había caído en suerte.

El mismo Ricardo Blasco parecía al tanto de que la situación de la industria cinematográfica española no permitía demasiadas veleidades. En la mencionada entrevista publicada en *Film Ideal*, el realizador definía su dramática situación profesional con estas

¹⁰³ Jesús García de Dueñas. *José G. Maesso, el número 1*. Diputación de Badajoz. Departamento de publicaciones. Badajoz. 2003. Páginas 429-430.

palabras: “*no es cuestión de cuáles sean los planes de un director, sino de cuáles son los planes de los productores. Hasta ahora ni uno solo de mis proyectos ha interesado a ningún productor, y he tenido que conformarme con rodar —lo mejor que he sabido y he podido— los temas que me han ofrecido. [...] Mientras el capital que mueve la producción de cine en España —productores, distribuidores, exhibidores— no se oriente por otros caminos, ¿qué puedo hacer como director? Seguir rodando lo que me ofrezcan, si quiero permanecer en mi puesto de trabajo, que son los estudios*”. Una declaración que, a buen seguro, muchos de los jóvenes realizadores de la época suscribirían.

Pero el caso realmente paradigmático de esta situación era personificado por la figura de José Luis Borau. Por su condición de diplomado oficial, Borau parecía claramente abocado a un tipo de cine definido por ciertos anhelos autorales. Sin embargo, como ya se ha comentado, la película que abriría su filmografía no sería otra que el *western Brandy*, coproducción que, en la parte española, tenía al frente al empresario Eduardo Manzanos. No se puede decir que la experiencia fuera muy enriquecedora para el recién estrenado realizador. En declaraciones a Francisco Betriu en el número 809 de *Fotogramas*, Borau dejaba claro su descontento respecto a su primer film y su desazón ante el auge de este tipo de coproducciones: “*se nos trata con poco respeto. He visto en el extranjero coproducciones hechas con España en las que no se menciona ningún artista español. A mí en lugar de Borau me pusieron “Borw”*”.

Respecto a *Brandy*, puede decirse que se trata de un film resuelto con dignidad estética y que incluso presenta algunos hallazgos narrativos novedosos (por ejemplo, el uso de intertítulos que parecen fragmentar la acción en diversos capítulos), pero que no alcanza el nivel técnico y visual de las producciones de Marchent¹⁰⁴. También merece ser destacada

¹⁰⁴ Por ejemplo, en una escena (que nos muestra la conversación del juez del lugar con su esposa), Borau tiene a bien mover la cámara de forma hartamente gratuita (describiendo un *travelling* semicircular alrededor de los personajes que sólo sirve para marear al espectador)... una solución visual que resultaría impensable en el realizador de *El sabor de la venganza*. El director de *Brandy* se disculpaba así en sus declaraciones al investigador José María Carreño: “*Los actores italianos se tenían que marchar al día siguiente y era necesario por problemas de tiempo rodar todo en un solo plano, pero creo que eso no sirve de justificación. Posteriormente he podido comprobar que el plano no era argumentalmente tan necesario como yo creía,*

la sensibilidad exhibida por Borau en el tratamiento de la emotividad que domina varios episodios de la historia: las miradas intercambiadas entre el borracho Brandy y la camarera Eva, la trágica muerte del pistolero Steve Tunnell, cuya jefa, la ranchera Alice Garrido, enamorada de él en secreto, es incapaz de presenciar... un sentimentalismo un tanto escaso en otros films del subgénero y virtualmente inexistente en el futuro devenir del *spaghetti-western*.



Ilustración promocional de *Brandy* (1963).

podría haberlo suprimido y todo se hubiera entendido igual. A mí, claro está, me hubiera gustado rodarlo en plano y contraplano...". Entrevista de José María Carreño publicada en el número 30 de la revista Casablanca (junio 1983). Las declaraciones de Borau aparecen citadas en la monografía escrita sobre el realizador por Carlos Heredero y publicada por Filmoteca Española.

Las cualidades anteriormente destacadas pueden ser notables, pero en modo alguno lo suficientemente relevantes como para justificar la pródiga atención crítica que mereció el film. La pregunta que más nos interesa, por tanto, sigue abierta, ¿qué es lo que distinguía a *Brandy* de otros westerns españoles de la época y que llamó la atención de los profesionales de la prensa cinematográfica? En primer lugar, debemos tener en cuenta que resultó excepcional en el horizonte del cine del Oeste nacional, puesto que José Luis Borau pudo participar directamente en la elaboración del guión, rescribiendo al tratamiento planteado por José Mallorquí. ¿Podemos interpretar, entonces, que el joven realizador aprovechó un mayor control creativo para reflejar en el film algún tipo de ‘inquietudes personales’, tan del gusto de los defensores del concepto de ‘autoría cinematográfica’? Parcialmente.

Para comprender mejor cualquier disquisición, es fundamental considerar la visión que el propio José Luis Borau tenía de José Mallorquí. Para el realizador aragonés, el creador de los ‘hombres buenos’ era “*un personaje muy divertido*”¹⁰⁵. Así se refería al escritor en declaraciones concedidas al investigador Carlos Heredero: “*Mallorquí me decía que él tenía una mente muy cinematográfica y que todo lo que había escrito ya lo había visto antes. Era todo un personaje, con una casa llena de revólveres y pensando a todas horas en jugar con el Oeste*”¹⁰⁶. No es de extrañar el tratamiento argumental original no fuera muy del agrado del director. De hecho, Mallorquí ni siquiera aparece reconocido como guionista del film, su única aportación acreditada se reduce a la paternidad de la historia original que sirve de inspiración a *Brandy*. El realizador aragonés justificaba así su decisión: “*Pero con ese guión no se podía hacer nada y solicité a Manzanos que me diera libertad para rehacerlo. Tuve que cortarlo por todos lados, darle cierto sentido moral a la acción e inventar el carácter y la manera de ser de algunos personajes*”¹⁰⁷.

¹⁰⁵ En estos términos se refirió Borau al escritor cuando personalmente le pregunté por su relación con el mismo aprovechando la presencia del realizador en el Curso de Historia y Estética Cinematográfica de la Cátedra de Cine de la Universidad de Valladolid (agosto de 2002).

¹⁰⁶ Carlos Heredero. *José Luis Borau. Teoría y práctica de un cineasta*. Filmoteca española. Madrid. 1990. Página 347.

¹⁰⁷ Ídem nota anterior. Página 303.



José Luis Borau. *Fotogramas* nº 825. Agosto de 1964.

Efectivamente, el guión se resiente de una más que excesiva presencia de personajes (ausentes de la fuente literaria) que a veces interfieren en la trama principal (heredada de la novela de Mallorquí y que quedaría constituida por la rehabilitación del borrachín Gin, rebautizado para la ocasión como Brandy). Así pues, nos hallaríamos ante tres estadios distintos en la elaboración del guión: el que abarcaría lo más fundamental de su trama, presente ya en la novela original de Mallorquí, una primera transformación por parte del escritor, a la que tal vez habría que achacar la desbordante proliferación de personajes, y una segunda reescritura a manos del propio Borau, que matizaría tal abundancia de personajes y que de paso, trataría de añadir lo que él mismo define como “*cierto sentido moral*”.

El sentido moral al que se refiere Borau se fundamentaría en una dialéctica muy propia del *western*, la que enfrenta a individuo (en este caso, representante de la ley) y

comunidad. En este tema, los referentes de Borau son bastante claros; habría que situarlos en dos de las más clásicas obras del género: *Solo ante el peligro* (*High Noon*, Fred Zinnemann, 1952) y *Río Bravo* (*Rio Bravo*, Howard Hawks, 1959). Estos dos grandes *westerns* se aproximaban a la antinomia individuo-comunidad desde puntos de vista morales enfrentados: en el primer film, el *marshall* interpretado por Gary Cooper trataba de hacer asumir a sus conciudadanos una cierta responsabilidad en la defensa de su ciudad, si bien el recto representante de la ley acabaría afrontando la amenaza de los forajidos llegados a Hadleyville en solitario. Por el contrario, Hawks, que siempre aborreció el film de Zinnemann, hacía asumir la completa responsabilidad de la defensa de la ciudad a su protagonista, el *sheriff* John T. Chance (interpretado por John Wayne) y sus ayudantes, puesto que la tarea recaía bajo sus obligaciones profesionales —que ellos mismos habían aceptado al jurar el cargo de agentes de la ley—. Por tanto, exigir la ayuda de los ciudadanos para defender la ciudad no sería más que una forma de eludir tal exigencia.

A pesar de que el estudioso Carlos Heredero afirme, a tal propósito, que el film de Borau “viene a terciar en la polémica entre Hawks y Zinnemann”¹⁰⁸, lo cierto es que la visión del realizador español se identifica fundamentalmente con la planteada en *Solo ante el peligro*. Las aproximaciones éticas de ambos films son, en esencia, coincidentes: las dos películas apuestan por una ‘responsabilidad moral distribuida’ entre los miembros de la sociedad frente a la ‘responsabilidad moral profesional’ preferida por Hawks¹⁰⁹. La diferencia entre *Brandy* y el memorable *western* interpretado por Gary Cooper se refiere más bien a la dimensión pesimismo / optimismo (Carl Foreman, el guionista del film de Zinnemann tenía una visión del colectivo humano mucho más oscura que la que Borau deja traslucir en su cinta; si en el film español los honrados ciudadanos no dudan en apoyar a su nuevo *sheriff*, en el clásico norteamericano los habitantes de Hadleyville abandonaban a su suerte al honesto Will Kane).

Consideremos como prueba de la primacía de esta ‘responsabilidad moral distribuida’ alguno de los testimonios que pueden escucharse en una reunión que concita a

¹⁰⁸ Ídem nota anterior. Página 306.

¹⁰⁹ Creo que la influencia del film *hawksiano* es evidente en *Brandy* (desde la temática de la rehabilitación de un alcohólico hasta algunas escenas concretas, como la que nos presenta al *sheriff* y su joven

la mayoría de ciudadanos de Tombstone, en la que éstos pretenden decidir si se enfrentarán directamente a Beau (el cacique del pueblo) y sus secuaces o si obrarán legalmente eligiendo a Brandy como nuevo *sheriff* tras el asesinato del anterior portador de la estrella de latón. Entre otras, se pronuncian frases como estas: “*No conseguirán dominar al pueblo si actuamos unidos y con decisión*”, “*Lo principal es que estemos todos unidos por el sheriff*”, “*Brandy no hará nada por nosotros, de acuerdo, pero es que nadie puede hacer nada por nosotros más que nosotros mismos...*”, “*Si no es así es que no estamos dispuestos a imponer entre todos la ley y la libertad*”, “*Pero no olvidéis que ese voto no servirá de nada si luego nosotros, todo el pueblo, no mantenemos nuestra postura*”. El siguiente diálogo establecido entre tres ciudadanos deja, a mi juicio, completamente al descubierto la postura ética de Borau, próxima a la que inspiraba el film *Solo ante el peligro*:

CIUDADANO 1: *De todas formas, eligiendo a un sheriff, tendríamos que ayudarle después. No podemos cruzarnos de brazos como se ha hecho hasta ahora.*

CIUDADANO 2: *¿Pero quién se ha cruzado de brazos? Por otra parte, para eso existe el cargo y para eso se le paga. Vamos, digo yo.*

CIUDADANO 3: *Pero nosotros le damos dinero. Y él paga con la vida, amigo.*

Y esta postura moral no es objeto únicamente de discusión verbal, sino que queda reflejada en los mismos hechos narrados. El clímax de la película no habría que situarlo en el duelo final entre Brandy y el forajido Moody (una pelea a puñetazos en medio del barro) sino en el enfrentamiento inmediatamente anterior: un número considerable de pistoleros han llegado a Tombstone, capitaneados por ‘el Chirlo’, matón mejicano al servicio del cacique del pueblo, para obligar al nuevo *sheriff* Brandy a liberar a Moody, que ha sido

ayudante entonando una canción —¡en inglés!— en su oficina), pero no afecta a esta visión ética de la dicotomía individuo/comunidad.

apresado por el ex-alcohólico. El agente de la ley acabará de un balazo con ‘el Chirlo’ cuando éste pretenda rescatar a su compinche, un acto heroico que parece condenarle a una muerte segura... de no ser por que todo el pueblo, actuando al unísono, hace frente a la banda de forajidos. Vemos ciudadanos disparando desde las ventanas y tomando las calles de la ciudad, arriesgando sus vidas hasta poner en fuga a la banda de criminales. En definitiva, *Brandy*, en ciertos momentos casi parece una revisión en clave ‘optimista’ de la obra maestra de Zinnemann. Si *Solo ante el peligro* se cerraba con la imagen del *marshall* Will Kane —encarnada por un Gary Cooper en la cumbre de su carrera— arrojando a la vista de sus vecinos su estrella de latón al suelo en señal de desprecio, el film de Borau concluirá con un Brandy que recibe de nuevo, en señal de respeto, la insignia de agente de la ley que se le había desprendido durante el enfrentamiento contra el pistolero Moody en el barrizal.

Además de este carácter optimista, hay otro pequeño rasgo que distingue las obras de Zinnemann y Borau. En la primera, el papel de los villanos recaía en cuatro pistoleros ajenos a la población y que irrumpían en la misma aguardando la llegada de su líder. Sin embargo, en *Brandy*, el rol de malvado de la historia queda asumido por Beau (interpretado por Jorge Rigaud), amo y señor del lugar y, en apariencia, ciudadano probo y respetable. Este hecho dota la historia de un matiz que permite añadir a la mentada dimensión ética una posible interpretación política: el auténtico poder debe residir en los ciudadanos de Tombstone y la única forma de recuperar ese poder que les pertenece y que les ha sido usurpado es disponiéndose a luchar unidos por sus derechos. Se intuye —más que se vislumbra— una vertiente sociológica que, al menos, fue reconocida como tal por algunos críticos de la época.

No es de extrañar que este rasgo fuera percibido por una revista de clara orientación política como *Nuestro Cine*. Este matiz sociológico despertó el interés de José Luis Egea en su ya mencionada crítica aparecida en el número 27 de la publicación (febrero de 1964):

“Borau ha ido por el camino de hacer una especie de parábola “universal”
—buenos del pueblo oprimidos por una oligarquía de pistoleros y explotadores—

que da un carácter francamente híbrido y ambiguo al resultado final, al film que el espectador tiene ante los ojos. Paradójicamente, creo que el lanzarse sin perjuicios, abierta e imaginativamente, por el camino del cine paródico, del “tebeo” descarado y, en cierta forma, desmitificado, hubiese dado más oportunidades a Borau de expresar sus posibilidades como autor”.

Como podíamos esperar, la revista *Film Ideal* enjuiciaría *Brandy* desde una perspectiva muy diferente a la de *Nuestro Cine*. En su número 160 (enero de 1965) Ramón G. Redondo dedicaba una crítica a tres columnas al film de Borau. Del mismo se alababa su sencillez, su primitivismo:

“ “Brandy” es un film amable que se hace querer. No hay en él nada extraordinario si no es la humildad, la sencillez con que está contado. Que no es poco. No es un western. Pero tiene toda la nostalgia del western. Nostalgia que deviene en intimismo y que salva a la historia de caer en los terrenos de lo insólito”.

Empero, el autor de la reseña denuncia como la mayor lacra del film precisamente aquello que José Luis Egea saludaba con cierta benevolencia en las páginas de *Nuestro Cine*: el afán de ‘intelectualización’ sociológica de la historia narrada.

“No ocurre lo mismo cuando “Brandy” camina por los pasos de la sociología. Es por ahí por donde más se acerca a los límites de la ciencia-ficción (entendida en su sentido más peyorativo). Y no porque la sociología sea terreno vedado para el cine, sino porque Borau no ha dado con el “tranquillo”. Queda, eso sí, la noticia de unas excelentes ideas, más próximas a las del protagonista de “El retorno de Don Quijote” de Chesterton, que a las de un lúcido planificador con muchas efes en el apellido”.

Es decir, para Redondo *Brandy* presenta un cierto carácter mestizo, pues en el mismo conviven un ingenuo primitivismo (encomiable) y un claro afán de ‘intelectualista’

(más discutible). El crítico extiende su visión del film al propio realizador, como queda reflejado con claridad en un párrafo que el crítico dedica a glosar, tal vez con excesiva ironía, la figura de Borau:

“Esto es, ni más ni menos, lo que se puede decir de “Brandy”, primer film de esa excelente persona llamada José Luis Borau. Sólo que José Luis utiliza gafas de concha, como todos los niños intelectuales del mundo. Un primitivo con gafas: a buen seguro que por aquí llegaremos a algún sitio...”

Una tercera crítica del film sería publicada en la revista *Cinestudio*, en concreto en su número 28 (diciembre de 1964). El crítico y futuro realizador Antonio Giménez Rico, no acertaba en sus predicciones cuando en su reseña de *Brandy* —publicada tan sólo unos meses antes del estreno de la ‘leoniana’ *Por un puñado de dólares* y del inmediato boom del género en España— escribía: “podemos afirmar que, por fortuna, la «fiebre western» comienza a decrecer en nuestro país, al llegar a contarse un buen número de films del género que esperan pacientemente la fecha de salida comercial”. Giménez Rico destacaba la elección temática ‘impuesta por el mercado’ del primer film de Borau:

“José Luis Borau, diplomado de la E.O.C., se ha encontrado en su [primera] película de largo metraje con el encargo de realizar un «western», lo cual, dadas las ilusiones con que todo nuevo director se enfrenta con su primer film, hace suponer que en un principio no colmase, ni con mucho, sus lógicas aspiraciones”.

Giménez Rico podía criticar el género, pero salvaba al talento de Borau de sus diatribas. De hecho, comparaba al realizador con el propio Joaquín Romero Marchent, decantándose sus preferencias críticas claramente a favor del primero. A su juicio, el realizador de *Brandy* aportaba una mayor humanidad a sus personajes, a pesar (o acaso gracias a) un menor dominio técnico:

“«Brandy» quizás no posea la buena factura alcanzada por algunas películas, las últimas, de Joaquín Romero Marchent. En este sentido se han logrado

metas importantes con títulos muy correctamente realizados. Pero todos escondían los mismos tópicos y la más absoluta carencia de interés humano. Eran —son— films realizados con idéntico esquema, plagados de vulgaridades, con muñecos más que con personajes, y cuya única preocupación se cifraba en la forma de contar una historia, sin interesarse para nada de ella. Y, fracasando, las más de las veces, hasta en la propia forma de contarla. «Brandy», sin embargo, es más torpe de realización, por falta, sin duda, de oficio, pero más moderna de construcción y, sobre todo, mucho más moderna de contenido. En el film de Borau hay conflicto humano, hay interés por unos determinados seres”.

Una vez más, los nombres de Borau y Marchent eran mencionados como los dos realizadores más destacados del *western* español. Una vez comentado el caso de *Brandy*, dediquemos las páginas siguientes a analizar el proceso de evolución cinematográfica experimentado por el realizador de los dípticos sobre el Coyote y el Zorro y cuyos efectos comenzarían a apreciarse en sus dos obras inmediatas: *Tres hombres buenos / I tre implacabili* y *El sabor de la venganza / I tre spietati*.

Joaquín Romero Marchent o el ‘*superwestern*’ español.

En el panorama cinematográfico español había surgido, a la sombra de la nueva ‘industria *western*’, un puñado de profesionales más o menos encasillados en el cine de *cow-boys*. En el variopinto clan podríamos incluir desde productores (Manzanos, Maesso...) hasta actores (norteamericanos ‘emigrados’ como Alex Nicol o Frank Latimore; europeos, como Robert Hundar —Claudio Undari—; o españoles, como Paul Piaget o Fernando Sancho). Pero, en esta fase temprana del subgénero, sólo un director español puede ser considerado auténticamente especialista en cine del Oeste: Joaquín Romero Marchent. ¿Cuáles son las razones que dan cuenta de la singularidad de la figura de Marchent?

En primer lugar, obviamente, pesan los motivos meramente cuantitativos. En 1963, más de la mitad de la filmografía marchentiana quedaba enclavada dentro del *western* —seis películas de un total de nueve—. Pero además de la incuestionable lógica numérica resulta indispensable considerar otro tipo de razones más sutiles que distinguían al realizador madrileño del grueso de nuevos directores que se venía incorporando al *western* español.

No sería la menor de estas diferencias la actitud que Marchent siempre demostró hacia el nuevo subgénero. El director de *El Coyote* había asumido de buen grado su vinculación al *Far West*. Hasta ahí, la postura de Marchent podía equipararse a la de algunos nuevos realizadores —como José Luis Borau— para los que tal vez el *western* no fuera un género de primera elección, pero que, una vez involucrados en la faena, trataban de rodar sus productos con el máximo de dignidad posible. Pero será precisamente en 1963 cuando Joaquín Romero Marchent dará un paso al frente en su identificación con el cine del Oeste patrio, pues su implicación personal en proyectos *western* desbordará el papel de realizador para asumir, además, funciones de guionista y productor. El director madrileño se convertía de esta forma en una figura un tanto insólita dentro del panorama cinematográfico español: por un lado su triple labor creativa le aproximaba a los criterios de autoría defendidos por cierto tipo de prensa especializada (que en España tendría su

baluarte en la revista *Nuestro Cine*); por otro, su compromiso con un tipo de cine denostado por tal sector crítico impedía que éste le concediera el menor reconocimiento.

La opinión de Marchent siempre fue clara: si el cine nacional se había dado de bruces con un género nuevo, con un sistema de producción distinto que parecía haber conquistado su nicho entre las preferencias del público, entonces había que adentrarse por aquella senda que se abría sin ceder ante ningún tipo de reservas, explorando los potenciales desarrollos artísticos y comerciales. El realizador dejaba clara su postura en la entrevista que concedió al segundo y último número de la fugaz revista cinematográfica *Positivo*:

*“Yo lo que creo es que es una equivocación ir en contra de la corriente. Me parece del género estúpido fabricar un producto que no se pide y dejar de fabricar el que se pide. Lo que pasa es que lo cómodo es decir que no se fabrica lo que se pide porque es un género inferior. Yo creo que lo que realmente ocurre es que se trata de un género difícil de hacer, que, en muchos casos, no se sabe hacer, y que, por lo tanto, es preferible no hacerlo. Pero que no lo hagan los que no lo puedan hacer. Los que puedan hacerlo, ¿por qué no?”*¹¹⁰.

Es cierto que el azar y la necesidad económica, y no un interés voluntario, habían encaminado los pasos de Marchent hacia el género, pero el realizador parecía moverse a sus anchas dentro del mismo. Marchent llegaba incluso a denunciar el intento de algunos profesionales cinematográficos por convertir el *western* en un auténtico ‘chivo expiatorio’ de sus propias incapacidades:

“O sea —dentro de la profesión— todo el que no trabaja, todo el que fracasa, todo el que no tiene capacidad, cuando le preguntan por qué no trabaja, contesta: “Porque me ofrecen westerns y eso no se puede hacer”. ¿Por qué no se

¹¹⁰ *Positivo*. Número 2. 1965. Página 59.

*puede hacer, si yo todos los años tenía mis listas de explotación, donde se dice que muchos westerns de los que yo he hecho han ido muy bien?”*¹¹¹.

Pero la principal diferencia que separaba a Joaquín Romero Marchent de la nueva generación de realizadores incorporados al cine del Oeste nacional no consistía tanto en una diferencia de actitud como en una concepción dispar del arte y la técnica cinematográficos. Los nuevos profesionales —provinieran o no de la Escuela de Cine— se habían formado fílmicamente en un clima intelectual marcado en mayor o menor medida por las nuevas teorías de moda en la Europa de los años sesenta. Sin embargo, Marchent había velado sus armas en el arduo proceso del meritaje y de la ayuda de dirección. Como él mismo reconocía: *“por el ramo de la dirección he pasado por segundo ayudante, script y primer ayudante, y por el de la producción he sido regidor, primer ayudante de producción e incluso en una película estuve como jefe de producción. O sea: por dirección y producción he pasado por todas las especialidades”*¹¹². Se trata de una formación de índole práctico, concebida como la transmisión de una serie de destrezas y procedimientos establecidos. La asimilación de esta tradición determinaría la visión marchentiana de la técnica cinematográfica, que podríamos situar próxima a la que caracterizaría a lo que hoy en día hemos dado en llamar ‘cine clásico’.

Pero hay que evitar el error de confundir tradición con estatismo. Marchent defendía una visión casi ‘científica’ del arte cinematográfico: existen técnicas objetivamente válidas, que facilitan la atención del espectador y su complicidad en la narración. La historia del cine sería el proceso dinámico y prácticamente lineal mediante el cual los distintos profesionales han ido descubriendo los procedimientos adecuados e incorporándolos a la tradición cinematográfica. Por ejemplo, así se refería Marchent a la existencia del ‘eje’:

“En el cine se sufre un proceso evolutivo, en virtud del cual un buen señor, que desconoce la existencia del eje, se da cuenta de que existe. Porque el espectador se despista si hay unos cambios de eje —un señor que no mira a donde

¹¹¹ Ídem nota anterior. Página 60.

¹¹² Ídem nota anterior. Página 46.

*tiene que mirar produce el efecto de que habla con quien no está—. Esto ya sé que son detalles pequeñitos, pero lo menciono para dejar claro que no son cosas caprichosas y que, para que la gente entienda un relato que el director está contando, se debe uno someter a ciertas normas”*¹¹³.

Marchent había adquirido su conocimiento cinematográfico sin haber pisado jamás una escuela de cine y no estaba interesado en cuestiones teórico-abstractas o especulativas. Por ejemplo, Marchent nunca fue dado a las reivindicaciones autorales, como bien refleja su reciente entrevista con Carlos Aguilar:

*“La realización es una de las obligaciones del director, y punto. Eso es como lo de poner en los créditos y en la publicidad «un film de». Yo he producido y escrito muchas de las películas que he dirigido, y jamás he puesto «Un film de Joaquín Romero Marchent», y fíjate si había fundamento. Pero es que proceder así me parece, además de una pedantería arrogante, un desprecio por el resto de la gente que ha trabajado en la película, de los actores a los carpinteros”*¹¹⁴.

Es lógico que la formación eminentemente técnica de Marchent y su escaso interés en el concepto de autoría actuaran casi a modo de vacuna que impermeabilizara al realizador frente a los cantos de sirena de un tipo de cine considerado de ‘autor’, que comenzaba a proliferar en la Europa de la época y que ejercía un poderoso ascendiente sobre los jóvenes directores españoles. Marchent siempre miró con desconfianza al ‘nuevo cine español’. Preguntado al respecto —en las páginas de *Positivo*— daba así rienda suelta a su verbo:

“Realmente he visto poco. La última película fue, me parece, “La niña de luto”, de Summers. Y no me ha gustado nada. Nada. No creo que aporte nada nuevo. Porque el humor crítico siempre es fácil. Creo que es mucho más fácil

¹¹³ Ídem nota anterior. Página 63.

¹¹⁴ Carlos Aguilar. *Joaquín Romero Marchent. La firmeza del profesional*. Diputación de Almería. Almería. 1999. Página 75.

criticar que construir. [...] No lo sé. Puede ser que esté equivocado. Porque, claro, yo, como soy el que hace los westerns... con los que nadie está de acuerdo, el equivocado soy yo. Desde el punto de vista de la realización, creo que es la consecuencia de un señor que, indudablemente, no ha tenido tiempo de dominar la mecánica. A esto de no dominar la mecánica se le llama procedimiento moderno muchas veces, o sincero, o revolucionario. O sea, cuando las cosas no se ajustan a normas, que no son normas caprichosas, sino reglas establecidas por la costumbre, que, igual que ocurre en derecho, constituyen ley con el tiempo. [...] El mayor provecho de esto que estoy contándoles, de dónde se saca y en qué tiempo se saca, esto hay que aprenderlo. Esto hay que aprenderlo, porque hay muchas cosas ya establecidas que lo dan, y, sobre todo, lo que lo da es la costumbre. Y entonces me encuentro que yo, para llegar a esta costumbre, tengo que trabajar veinticinco años en el cine. Digo por delante que yo soy cien veces más burro que todos los directores noveles. Lo admito. Ahora, aun siendo cien veces más burro que todos los directores actuales, creo que, como llevo veinticinco años trabajando en el cine, tengo derecho a decir que hay muchas cosas que aprender, porque yo he tenido que aprenderlas. ¿Cómo yo necesito veinticinco años para todavía tener mucho que aprender y uno sale de una escuela en tres años y ya lo sabe todo? [...] Yo he sido también joven y he hecho mis primeras películas. Pero nunca me he olvidado del respeto que merecían los que habían estado por delante, porque siempre ha habido cosas aprovechables en ellos”¹¹⁵.

Estos rasgos de identidad nos permiten esbozar un perfil muy claro de realizador: el opuesto al que se ensalzaba desde el sector crítico simbolizado por *Nuestro Cine*, publicación defensora por antonomasia de los jóvenes realizadores del 'nuevo cine español'. Sin embargo, la concepción 'clásica' del arte fílmico ejemplificada por Marchent sintonizaba a la perfección con la línea editorial de otra revista dedicada a la crítica cinematográfica, *Film Ideal*.

¹¹⁵ *Positivo*. Número 2. 1965. Página 62-64.

Pero una forma de comprender la técnica cinematográfica, por sí sola, no convierte a quien la sostiene en un buen realizador. La clave radica más bien en la forma en que se lleva esa teoría a la práctica. En la primera sección de la presente tesis se han descrito las características más generales del estilo de realización marchentiano, que quedarían definidas fundamentalmente a partir del rodaje del díptico dedicado al Zorro. Ahora deberíamos preguntarnos en qué grado la competencia demostrada por Marchent en la realización, producción y escritura de sus nuevos films —a saber, *Tres hombres buenos* y *El sabor de la venganza*— introducía alguna innovación respecto a su filmografía anterior.

Los dos nuevos *westerns* marchentianos se van a caracterizar por la aparición de unos rasgos temático-narrativos distintivos —además de por la consolidación del estilo visual ya conocido y apuntado en *La venganza del Zorro* y *Cabalgando hacia la muerte*—. Este desarrollo puede empezar a apreciarse en *Tres hombres buenos* —si bien no despertó la atención de la crítica hasta el film inmediato, *El sabor de la venganza*— y llegaría a su máxima expresión en el posterior *western* marchentiano, *Antes llega la muerte / I sette del Texas* (1964) que no sólo constituiría la obra más aclamada por la crítica en la carrera del director, sino que además estimularía el interés de la prensa cinematográfica española por su figura alcanzando unos niveles insospechados tan sólo un par de años antes: Marchent parecía haber encontrado en el *western* el cauce más adecuado para la expresión de su talento cinematográfico¹¹⁶. Analicemos brevemente las innovaciones narrativas propias de *Tres hombres buenos* y *El sabor de la venganza*.

* * * * *

¹¹⁶ Paradigmático a este respecto se puede considerar un artículo aparecido en la revista *Film Ideal* (número 201-204) firmado por Javier Sagastizábal y que, bajo el título *Cine español, año cuatro. La generación del 50* repasaba la carrera de varios cineastas españoles que habían tomado contacto por primera vez con las labores de dirección en la década de los cincuenta. Sagastizábal añadía a la lista de realizadores patrios ‘de prestigio’ el nombre de Joaquín Romero Marchent y, más sorprendentemente aún, defendía su calidad atendiendo únicamente a su reciente producción *western* y despreciando, en comparación, sus películas previas de los cincuenta (denostadas como “un cine de lo más mediocre, vulgar e impersonal”).

El éxito del film *Cabalgando hacia la muerte* en el mercado italiano constituyó la llave que abrió el camino a una futura colaboración entre los productores Manzanos y Grimaldi. El proyecto se concretaría en una nueva película titulada *Tres hombres buenos*, a ser dirigida, una vez más, por Joaquín Romero Marchent... elección obvia dada la experiencia previa del realizador. Igualmente, la película basaría su trama, como ya se ha comentado, en la obra de José Mallorquí.

El planteamiento de la saga de novelas que daría lugar a la película *Tres hombres buenos* podía resumirse de la siguiente manera: la esposa de César, un ranchero californiano descendiente de españoles, ha sido asesinada en extrañas circunstancias por unos canallas y su marido se ve abocado a una persecución sin tregua hasta encontrar a los responsables del crimen. En el transcurso de la misma, César traba amistad con dos curiosos sujetos que ha encontrado en sus correrías y que se convertirán en co-protagonistas de la serie: el dicharachero mejicano Diego de Abriles y el torvo Joao Silveira, el pistolero portugués. Con su ayuda, el joven californiano acabará finalmente con los asesinos de su esposa y culminará su venganza. Y es éste el punto de partida cronológico que Mallorquí elige, de forma poco convencional, para dar comienzo a la acción de la serie de novelas de los *Tres hombres buenos*: finalizada la revancha de César, el trío protagonista había decidido permanecer unido y ahora se dedicaba a viajar a través del Oeste norteamericano resolviendo cuantas injusticias encontraban en su camino (de ahí que les hubieran motejado con el apelativo de 'hombres buenos'). El bosquejo argumental de la posterior radionovela era similar al de la saga publicada por la editorial Molino —de nuevo la trama giraba en torno a la trágica muerte de la esposa de César y los esfuerzos por parte de éste para localizar a sus asesinos— con dos salvedades: había desaparecido el personaje de Diego de Abriles —de ahí el cambio de denominación por *Dos hombres buenos*— y ahora la trama se iniciaba con la revancha de los protagonistas todavía en curso. Como única pista, el vengador disponía de una prenda de uno de los asesinos, un alfiler de oro encontrado en la mano de su fallecida esposa. Las aventuras radiofónicas de César y Joao comenzaban con la muerte del séptimo de los criminales, y se prolongarían incluso después de que los 'hombres buenos' hubieran dado fin a su misión vengadora¹¹⁷. Fuera como fuere, y

¹¹⁷ A decir de los expertos, esta nueva andadura de los personajes —tanto *hertziana* como impresa, no olvidemos las nuevas novelas que redactó Mallorquí adaptando sus guiones radiofónicos— no llegó a

volviendo al terreno estrictamente cinematográfico, lo cierto es que José Mallorquí —autor no sólo de la historia que inspiraba el film sino del guión definitivo del mismo— retoma en la película elementos de la saga publicada en los años cuarenta (para empezar, mantiene el trío protagonista compuesto por Guzmán, Silveira y Abriles) aunque, eso sí, aderezados con toques directamente extraídos de las aventuras de los cincuenta (por ejemplo, se añade el detalle del alfiler de oro: el vengador César va depositando una aguja dorada sobre el cuerpo de cada uno de los asesinos eliminados¹¹⁸). La trama de la película partirá del mismo planteamiento que sus precedentes literarios y radiofónicos: la violenta muerte de la esposa de César, a manos de unos desconocidos. Ahora bien, la narración se inicia

igualar la calidad de las catorce narraciones originales de los años cuarenta. Así, el estudioso mallorquiniano Juan Francisco Álvarez Macías se quejaba de la degradación sufrida por la personalidad de los protagonistas: “Guzmán y Silveira, que en sus aventuras de los años cuarenta, encarnaron el espíritu de los Conquistadores y eran verdaderos caballeros andantes, han degenerado a la sazón en dos chulos vestidos de negro, dos asustagentes. Guzmán ya no es un justiciero, sino un vengador con cara de caballo; y Silveira no pasa de ser un payaso con poca gracia” (Juan Francisco Álvarez Macías. *La novela popular en España: José Mallorquí*. Universidad de Sevilla. Sevilla. 1972. Página 116). También comparte esta opinión Enrique Martínez Peñaranda, cuyo ensayo *Los hombres buenos siempre fueron tres* constituye sin duda el más elaborado estudio sobre tales personajes mallorquinianos publicado hasta la fecha. Martínez Peñaranda defiende la calidad de las novelas de la década de los cuarenta: “En efecto, esta primera serie de José Mallorquí —firmada con el seudónimo de Amadeo Conde—, incluso leída hoy y haciendo abstracción del tiempo transcurrido, cautiva en muchas de sus páginas más que la de los cincuenta, y en otras sorprende por la incipiente madurez narrativa y la consistencia de los personajes cuando expresan sus pensamientos. Comparada con la serie de los años cincuenta, los personajes de Guzmán y Silveira se muestran más románticos y atrayentes que en sus versiones de diez años después” (Enrique Martínez Peñaranda. “Los hombres buenos siempre fueron tres” en *El Coyote*. Volumen I. Colección *Maestros de la Historieta* número 5. Quirón Ediciones. Valladolid. 2000. Página 82).

¹¹⁸ Por cierto, que esta subtrama de los alfileres no resultó muy del gusto de Marchent. En su aludida entrevista concedida a la revista *Positivo* (página 51) declaraba: “Entonces se avisó a Mallorquí para que interviniera en la confección de los guiones, y él, al ajustar, porque, claro, era muy extenso lo de los tres hombres buenos, en su primer tratamiento, guión que hizo él, incluyó esto de los alfileres. [...] A mí tampoco me gustaba mucho. Pero entonces me habló Mallorquí de que esto había tenido éxito en una novela, que incluso tenía cartas a propósito de esto, que estaba convencido de su comercialidad y de que iría muy bien con el público, que también influía mucho, efectivamente, la forma de desarrollo. Entonces, la suma de todo esto fue que hizo un guión sobre estas cosas, y que yo me limité a rodarlo”.

precisamente con tal crimen de manera que el espectador tendrá la oportunidad de acompañar al consternado ranchero desde el inicio de su venganza hasta el final de la misma.

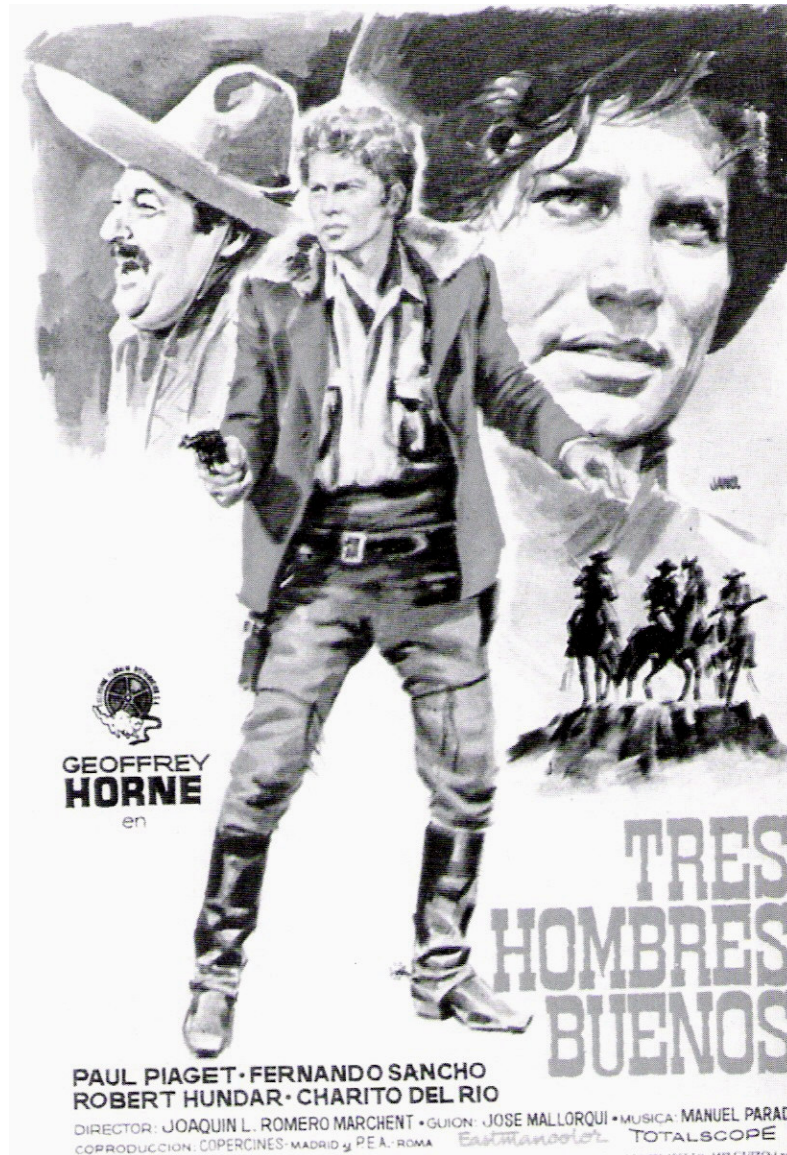


Ilustración promocional de *Tres hombres buenos* (1963).

Fuente: *Nosferatu* nº 41-42. San Sebastián. Octubre 2002.

La película se abre con unas emotivas imágenes de dos esposos jugando amorosamente al escondite poco antes de que el marido, el californiano César Guzmán — interpretado por el actor de origen argentino Geoffrey Horne, que había alcanzado cierta

notoriedad gracias a su aparición en la superproducción *El puente sobre el río Kwai* (*The Bridge on the River Kwai*, David Lean, 1957)— abandone el rancho (la primera vez que los dos enamorados se separan, según se nos indica)... Inmediatamente asistimos al terrible asalto de la hacienda de los Guzmán. César retornará a su hogar sólo para descubrir la trágica muerte de su esposa y partirá de inmediato en pos de los asesinos. En la cantina de la cercana ciudad de Cedar Springs —anglosajonización de su antiguo nombre hispano, Fuentecedros (en realidad, huelga decirlo, Hoyo de Manzanares)— encuentra a uno de los asaltantes (identificado gracias a una herradura de su caballo que el malhechor había perdido en el lugar del crimen). Un aliado del asesino trata de acabar con el esposo vengador, pero no logrará el propósito gracias a la oportuna intervención de Joao Silveira, un emigrado portugués que se hallaba entre la clientela del *saloon* (interpretado por Paul Piaget). A partir de aquí, el camino del portugués se unirá al del hispano en una búsqueda incansable del resto de los asaltantes. El argumento presenta cierta circularidad en su desarrollo, pues las pesquisas del dúo, tras localizar y eliminar a varios de los culpables, les conducen de nuevo a Fuentecedros. Allí se les unirá el tercer personaje, el simpático mejicano Diego de Abriles (Fernando Sancho), unido a Joao Silveira por una curiosa ‘enemistad’ (como el pistolero luso menciona, se trata de “*el mejor de sus enemigos*”). La situación en la ciudad, sin embargo, no pinta nada favorablemente para los tres amigos. El alcalde Samuel Hopkins y un forajido nombrado *sheriff*, McCoy (interpretado por Robert Hundar; se apreciará que Marchent se rodeaba ya de cierta ‘compañía estable’ de actores: Piaget, Sancho, el propio Hundar...) imponen la ley a su arbitrio en el pueblo. Finalmente, McCoy resulta estar a sueldo del más acaudalado propietario del lugar, un personaje que a lo largo del film había dejado patente en varias ocasiones su apoyo a César y sus intenciones vengadoras, pero que, en último término, resultará ser el verdadero culpable de la muerte de la esposa de éste. La acción finalizará en un monumental tiroteo: los pistoleros al servicio del asesino pretenden acabar con Guzmán y Silveira, que deben atrincherarse en el *saloon* del pueblo. La oportuna intervención de los hombres de un ranchero local, don Julio, consigue acabar con el cerco. Guzmán completará su venganza, al paso que Diego de Abriles acabará en duelo con la vida del pistolero McCoy. Una vez finalizado el resarcimiento de Guzmán, los ‘tres hombres buenos’ deciden abandonar el lugar, partiendo en busca de nuevas aventuras.

Las andanzas cinematográficas de los 'tres hombres buenos' suponen un paso adelante en cuanto a complejidad argumental respecto a las previas *La venganza del Zorro* y *Cabalgando hacia la muerte*. Por encima de todo puede apreciarse un creciente interés por la psicología de los personajes. La personalidad de los tres caracteres principales se halla dibujada con un trazo más firme, menos esquemático, que el estereotipo de justiciero enmascarado que había caracterizado los protagonistas de las incursiones anteriores de Marchent dentro del género. Esta profundización de la personalidad de los protagonistas se logra, fundamentalmente, a través de dos medios.

- En primer lugar, mediante la **emotividad**. Marchent se prodiga más a la hora de mostrar los sentimientos de sus personajes y, a pesar de que *Tres hombres buenos* constituye ante todo una película de aventuras, en su metraje podemos encontrar escenas de fuerte carga emocional. Ya se ha mencionado los juegos amorosos que practica César con su esposa al inicio del film y que, desgraciadamente, van a servir de prólogo al asesinato de ésta, pero puede citarse otro ejemplo: un destrozado César arrojará a la fosa que sirve de última morada al cuerpo de su esposa un pequeño jersey de bebé que ésta estaba tejiendo al principio de la película... Pequeños detalles como éste —que, por cierto, recuerda a la flor de cactus de la fordiana *El hombre que mató a Liberty Valance* (*The Man Who Shot Liberty Valance*, John Ford, 1962)— ayudan a aportar humanidad a los personajes.
- En segundo lugar, mediante la propia estructura de **protagonismo múltiple**. Ya no encontramos un único personaje cardinal en la acción (como sucedía en los Coyotes o Zorros), sino un trío. La multiplicidad posibilita una interacción constante entre los protagonistas, articulada fundamentalmente mediante diálogos de cierta profundidad que perfilan sus ideas, sus expectativas y sus diferentes personalidades. Por ejemplo, reproduzcamos la conversación sostenida por Joao y César, mediante la cual el primero manifiesta su voluntad de acompañar al segundo en su revancha:

JOAO: *¿Hacia dónde va usted ahora?*

CÉSAR: *No lo sé, no lo sé.*

JOAO: *Pues entonces seguimos el mismo camino. Podíamos ir juntos. Vi el principio de la venganza y me gustaría ver el final.*

CÉSAR: *Ese final puede estar muy lejos.*

JOAO: *No tengo prisa. Nadie me espera y a nadie espero.*

En la mejor tradición del género *western*, se trata de un diálogo seco, lacónico... pero pleno de significación. Joao y César comparten un cierto vacío existencial que sólo la venganza y, posteriormente, el afán de aventuras podrán colmar. Desde luego, puede que la riqueza caracterológica de los ‘hombres buenos’ no haga sombra a los protagonistas de los *westerns* psicológicos o crepusculares norteamericanos de la época... pero se puede apreciar una cierta evolución, una complejidad que deja muy atrás las personalidades del José de la Torre o al César de Echagüe de los films previos de Marchent.

El uso de la venganza como eje narrativo de *Tres hombres buenos*¹¹⁹ parece anticipar el tema por antonomasia del futuro *spaghetti-western*, pero conviene hacer una

¹¹⁹ La censura obligó a suprimir una escena de *Tres hombres buenos* en la que César Guzmán se cebaba a golpes con el cadáver de uno de los malhechores que perseguía (en el correspondiente informe puede leerse la siguiente recomendación: “suprimir el ensañamiento del protagonista con el cadáver que acaba de matar”). No obstante, la violencia del nuevo film de Marchent no preocupó en exceso a la institución franquista. El censor Manuel Andrés Zabala comentaba a propósito del mismo: “Película del Oeste o de su género. Sin grandes objeciones a pesar de que en ella se contienen las escenas de violencia habituales en el género y que siendo ya tópicas carecen de peligrosidad”.

precisión. En el film de Marchent, la venganza —como en su obra precedente, *Cabalgando hacia la muerte*— se contempla desde un punto de vista, si no crítico, sí al menos matizado. Atendamos si no al siguiente diálogo, establecido entre César Guzmán y Marisol, la bella heredera de uno de los rancheros de Fuentecedros. La muchacha escasamente disimula su atracción por el 'hombre bueno' y trata de convencer a éste para que renuncie a la violencia e inicie una nueva vida. Sin embargo, el vengativo personaje parece aferrarse casi neuróticamente al recuerdo de su desaparecida mujer y a sus afanes de desquite. La posición de Marchent —heredera de la de Mallorquí, autor del libreto— parece más próxima a la de la joven Marisol:

MARISOL: *¿Por qué no trata usted de olvidar? Ya han muerto muchos hombres.*

CÉSAR: *Faltan dos.*

MARISOL: *¿No puede usted perdonar?*

CÉSAR: *¡Nunca! ¡Aunque tuviera mil vidas se las arrancaría una a una! No puedo perdonar. Ella era todo para mí. Por tenerla a mi lado valía la pena haber nacido.*

MARISOL: *¿Por nada más?*

CÉSAR: *Por nada más. Por nadie más.*

Otro rasgo casi premonitorio de los inmediatos derroteros del subgénero se refiere a una cierta barroquización de la violencia, particularmente apreciable en la concepción de los duelos a revólver entre los personajes. Ilustro esta exageración, ese barroquismo con dos ejemplos. El primero se refiere a la escena que muestra la llegada de Diego de Abriles a Fuentecedros. En cuanto aparece por la calle principal de la población, el mejicano recibe, casi a modo de siniestra bienvenida, un disparo de McCoy que literalmente hace volar por

los aires al sombrero del charro. Abriles, tras un divertido diálogo¹²⁰, responde al pistolero de gatillo fácil en sus mismos términos: de un tiro arranca el *stetson* de su cabeza, para, inmediatamente, abrir fuego una y otra vez sobre el mismo hasta destrozarlo... una secuencia que guarda un parecido 'más que razonable' con el célebre enfrentamiento entre los personajes interpretados por Clint Eastwood y Lee Van Cleef en *La muerte tenía un precio*... y que también terminaba con el sombrero del primero destrozado por los balazos del segundo. El otro ejemplo se refiere al alambicado método que pone en práctica el corrupto alcalde Hopkins para librarse de aquellos que osan enfrentársele. En un momento dado del film, un personaje hispano, que responde al nombre de Bádenas, le acusa de cobardía y le reta a un enfrentamiento armado en medio de la calle. El preboste, sin embargo, escudándose tras el pretexto de que una bala perdida podría alcanzar a algún vecino desprevenido, rehusará a batirse en el desafío, aunque sí aceptará una reformulación del mismo propuesta por el ayudante del *sheriff* (un personaje de la confianza de Hopkins). Ésta consiste en celebrar el duelo en la bodega del *saloon*, en absoluta oscuridad. Allí se situarán los contendientes frente a frente, armados únicamente con un revólver cargado y

¹²⁰ Reproduzco a continuación el mencionado diálogo, pues creo que no sólo permite apreciar el talento como escritor de Mallorquí, sino que define con certera precisión el 'mejicano tipo' que Fernando Sancho habría de interpretar en futuros films:

- ABRILES: *Qué, amigo, ¿se le disparó el revólver?*
- McCOY: *¿Tú que piensas?*
- ABRILES: *Pos pienso que se le disparó sin mala voluntad. ¿No tendrá un tantito flojo el gatillo?*
- McCOY: *Se me disparó porque me dio la gana.*
- ABRILES: *Suerte que el sombrero tuviera copa alta, ¿sabe? De tenerla baja, la bala me habría peinado.*
- McCOY: *Aunque el sombrero hubiera tenido la copa más baja, tampoco habría fallado. Te lo hubiera arrancado igual sin tocarte la cabeza.*
- ABRILES: *¿Entonces su merced me lo arrancó a las malas? ¿Y qué le he hecho yo para que me estropeará el sombrero?*
- McCOY: *He, he. Me molestan los mejicanos. Todos en general.*
- ABRILES: *¡Ay, qué bueno! Creía que era yo en particular el que le caía gordo. [Abriles entonces desenfunda y dispara contra el sombrero de McCoy]. A cada puerco le llega su San Martín. Antes fue mi sombrero, ahora es el suyo. Ya estamos parejos, ¿sabe?*

esperarán hasta oír el sonido de un golpe en la trampilla, la señal convenida que dará inicio al duelo¹²¹. En definitiva, si en el *western* tradicional norteamericano el duelo constituía un acto más bien espontáneo y regido por una única norma (desenfundar antes que el rival), el desafío que enfrenta a Bádenas y Hopkins evidencia ya una cierta ritualización, es decir, el sometimiento a un complejo y más bien estrambótico conjunto de normas que dilatan el desenlace del mismo... un rasgo que, desarrollado hasta el paroxismo, se convertirá en santo y seña de la futura producción *western* de Leone y prácticamente de todo el subgénero del cine del Oeste europeo. A diferencia de la preocupación por la problemática de la venganza —antes mencionada—, que se convertirá en el tema clave de las inmediatas obras de Marchent, esta barroquización de la violencia difícilmente puede rastrearse en sus films más allá de *Tres hombres buenos*. El realizador madrileño prefirió apostar por un tratamiento de la acción más próximo a los cánones tradicionales asentados en el cine de Hollywood.

Los párrafos anteriores se han dedicado a describir una serie de características propias de la narración de *Tres hombres buenos* que han sido presentadas como si se tratasen de intereses temáticos personales del propio Joaquín Romero Marchent. Sin embargo, también se ha repetido varias veces que el autor tanto del argumento del film como de la base literaria del mismo no fue otro que José Mallorquí. ¿Por qué entonces adjudicar al realizador y no al escritor estos hallazgos narrativos? En realidad, la contradicción es sólo aparente, a no ser que, partiendo de un concepto escrupuloso de 'autoría', nos arrojemos al arduo debate acerca de a quién cabe reconocer la paternidad de

¹²¹ Lo cierto es que el alcalde Hopkins en realidad ocultaba razones fraudulentas para concebir de tal modo el enfrentamiento: el ayudante del *sheriff* (en realidad, su compinche) había marcado con pintura fosforescente la cartuchera de su rival. Por tanto, el traicionero alguacil no tiene más que hacer uso de esta artificial ventaja para acabar con su contrincante (en un duelo que Marchent desarrolla fuera de campo para mantener la tensión: la cámara permanece en el exterior, se escuchan dos disparos, la trampilla de la bodega se levanta y vemos emerger la figura del alcalde). Más tarde, Hopkins pretenderá repetir la misma operación desafiando a Joao Silveira. Pero el vil personaje subestima la perspicacia del portugués, quien, tras haber explorado el cadáver de Bádenas, ha descubierto su estratagema. De este modo, el 'hombre bueno' también marcará con la señal fosforescente a un acobardado alcalde que no será rival para el pistolero en igualdad de condiciones. Hopkins morirá en la bodega atravesado por las balas vengadoras de Silveira.

cada una de estos rasgos. En este caso resulta más provechoso lanzar nuestra mirada al futuro y no al pasado. Es cierto que Marchent bien pudo ‘heredar’ unas constantes temáticas presentes en la obra mallorquiniana. Pero el dato realmente relevante para nuestro estudio radica en el hecho de que algunas de esas constantes, más elaboradas, pueden hallarse en las futuras películas del realizador, aun cuando esos films ya se habían rodado sin mediar el concurso de Mallorquí. Otras, sin embargo, como la ‘barroquización’ de la violencia, desaparecerían. Es decir, el propio Marchent terminará apropiándose de algunos rasgos mallorquinianos, desarrollándolos por cuenta propia y confiriéndoles un toque personal en su posterior filmografía. Un toque personal ya apreciable en su película inmediata, *El sabor de la venganza*.

Tres hombres buenos gozó de una más que respetable carrera comercial, especialmente en su exhibición en tierras italianas. Un dato elocuente para calibrar el impacto internacional de la película se refiere a la fama alcanzada por alguno de sus intérpretes. De hecho, propició el nacimiento de la primera superestrella española del subgénero. El papel del simpático mejicano Diego de Abriles, tercero de los hombres buenos que constituye el dicharachero contrapunto a sus taciturnos socios¹²², catapultaría al actor Fernando Sancho al éxito internacional. A este respecto Marchent recordaría posteriormente “*se me ocurrió darle un papel de mexicano en Tres hombres buenos y a partir de ahí no paró de hacer de mexicanos. Lo pedían los propios distribuidores italianos, les divertía mucho como lo hacía*”¹²³. Lo cierto es que, en el film de Marchent, el actor aragonés ya se halla instalado en un registro dramático que prácticamente no habría de abandonar en sus posteriores trabajos dentro del subgénero. A destacar el repertorio de

¹²² Tampoco el personaje de Silveira se halla completamente exento de humor, si bien éste se caracteriza por un tono algo más cínico que el de Abriles. En particular, el portugués, ante cualquier insulto o comentario despectivo, repite insistentemente la misma frase: “*cuando me digas eso, sonrío*”. Una réplica que había alcanzado gran popularidad entre el público gracias al serial radiofónico de los hombres buenos y cuya más que probable fuente de inspiración habría que situarla en el clásico western *El virginiano* (*The Virginian*, 1929), cuyo protagonista, interpretado por Gary Cooper, también respondía a las amenazas con el mismo comentario.

¹²³ Carlos Aguilar. *Joaquín Romero Marchent. La firmeza del profesional*. Diputación de Almería. Almería. 1999. Página 39.

expresiones 'típicamente mejicanas' que se convertirán casi en marca de fábrica de sus futuros personajes¹²⁴.

* * * * *

Podría decirse que la historia se repetía una vez más y que el éxito del film precedente daba lugar a una nueva coproducción hispano-italiana a cargo de Marchent: *El sabor de la venganza*. Ahora bien, la gestación de este film presenta algunas peculiaridades que lo distinguen de sus predecesores. El realizador español parecía plantearse a estas alturas unos objetivos más ambiciosos, pues se arriesgaría a dar el salto al terreno de la producción fundando su propia firma, Centauro Films, con la ayuda financiera de dos socios (Agustín Medina y Félix Durán). Desde luego, no se puede decir que el nuevo productor partiera de cero: gracias a sus dos últimos films, mantenía una buena relación con Alberto Grimaldi, coproductor de los mismos. Marchent decidió acudir directamente al empresario italiano y proponerle un nuevo *western*, pero en coproducción con su reciente compañía y prescindiendo ya de la mediación de Manzanos. Grimaldi aceptaría el reto¹²⁵ y Marchent recibiría el visto bueno para su nuevo proyecto. La decisión de independizarse del productor madrileño comportaría al director de *El sabor de la venganza* una más que apetecible tajada de los beneficios económicos del nuevo film (que, por añadidura, resultaría el mayor éxito comercial en la carrera cinematográfica del realizador), a la par que le obligaría a implicarse de modo más personal del proyecto. Como el mismo Marchent

¹²⁴ En su demoledor ensayo "10.000 dólares para una masacre (Un estudio del *spaghetti-western*)", página 88 —publicado dentro del libro *Cine español, cine de subgéneros*. Editorial Fernando Torres. Valencia. 1974— Vicente Vergara se hacía eco, de forma más bien despectiva, del fenómeno de Fernando Sancho, única estrella española dentro del *western* europeo: "Únicamente está el fenómeno de Fernando Sancho, tomado como mascota por los Balcázar. Han pretendido formar con él una especie de mito subcultural, actor sostén, al estilo del divo o la estrella. Que cuando salga a escena, al público le baste con verle y hasta se imagine lo que va a venir después. Fernando Sancho, mejicano de poblados bigotes y larga cabellera, cada cinco minutos hace su número con sus graciosos diálogos: «¡El hijo de la matraca...!», «¡Hijo de viuda...!»".

¹²⁵ Hay que puntualizar que Grimaldi compaginaría su nueva alianza con Marchent con su ya antigua vinculación con Manzanos, que se prolongaría en otros *westerns* rodados en este período (*Brandy, El hombre del valle maldito...*).

reconocía en la entrevista publicada en la revista *Positivo*: “ ‘El sabor de la venganza’ ya es idea mía. Escribí el guión y los diálogos” ¹²⁶.

Además de suponer el punto de partida de su carrera como productor independiente de Manzanos, *El sabor de la venganza* constituye un hito importante en la filmografía de Joaquín Romero Marchent en tanto señala la ruptura con otra personalidad que le había acompañado a lo largo de su andadura previa por el universo del *western*: el escritor José Mallorquí. Con Mallorquí desaparece también cualquier atisbo de españolidad en los futuros films de Marchent. Es cierto que la acción de *El sabor de la venganza* se sitúa en la zona limítrofe que separa Méjico y Norteamérica, pero la elección del lugar parece obedecer a un intento de justificar la prominencia visual de un paisaje y una arquitectura típicamente mediterráneos, ya que el emplazamiento geográfico no desempeña un papel trascendente dentro de la trama del film. Es más, los protagonistas (y la práctica totalidad de sus personajes) responden a nombres típicamente anglosajones ¹²⁷.

Dado el éxito cosechado por *Tres hombres buenos* más allá de los Alpes, parece claro que a Grimaldi debía interesarle una secuela cuyos planteamientos fueran razonablemente semejantes. Al menos esa conclusión podría extraerse de la similitud de los títulos que acompañaron a ambas producciones en su paso por las pantallas italianas (*I tre implacabili* y *I tre spietati*) y de la expresa imposición por parte de Grimaldi de la participación en *El sabor de la venganza* del actor Fernando Sancho, interpretando el papel de un personaje pillo pero bonachón (el mejicano Pedro Ramírez) que a todas luces no era sino un calco del ‘hombre bueno’ Diego de Abriles ¹²⁸. Así lo recuerda Marchent en su entrevista con Carlos Aguilar:

¹²⁶ *Positivo*, número 2. Página 62. 1965.

¹²⁷ En realidad, el personaje que interpreta el actor Fernando Sancho es de origen mejicano, pero jamás se alude a la ‘herencia hispánica’ del mismo.

¹²⁸ Parece que Marchent ya contaba con la colaboración de Fernando Sancho en *El sabor de la venganza* desde un principio —algo que no puede sorprendernos, puesto que el actor zaragozano se había convertido en una de las presencias habituales en las películas del realizador—. Según una ficha artística provisional del film que puede hallarse en un impreso depositado en la Dirección General de Cinematografía, Sancho habría de interpretar originalmente un papel diferente, el acaudalado Westfall (que resultará ser el

“Fíjate, sin ir más lejos, en mi siguiente western, *El sabor de la venganza* (1963), su intervención fue una imposición de Grimaldi, ese personaje no estaba en el guión. Pero Grimaldi me dijo «una de mis condiciones es que haya un personaje de mexicano y lo haga Fernando Sancho». El obtuvo una popularidad en Italia que no podrías creer. Yo he estado con él en Roma varias veces y la gente lo paraba por la calle, le pedían autógrafos...”¹²⁹.

No termina aquí el influjo de *Tres hombres buenos*. Ambos westerns parten de una misma premisa argumental: el asalto por parte de una banda de malhechores a la hacienda de una honrada familia —que terminará con un atroz asesinato— y la posterior búsqueda (y ajusticiamiento) de los culpables. Y en ambos casos el responsable del crimen resultará ser un personaje acomodado y respaldado por la comunidad. Las imágenes iniciales de *El sabor de la venganza* transmiten la sensación de hallarse ante un *remake* del film previo de Marchent. La acción se abre en un tranquilo rancho en el Oeste, donde una hermosa mujer, Sarah Walker (interpretada por la italiana Gloria Milland, actriz recurrente en la filmografía marchentiana) aguarda con sus tres hijos —Jeff, Chet y Brad— el regreso de su marido y su cuñado. El lugar es asaltado por una cuadrilla de rufianes (liderada por un sujeto cuyo rostro no podemos apreciar) que pretenden saquearlo... sin embargo, a diferencia de la incursión en el rancho de César Guzmán, el robo no concluirá con la muerte de la esposa, sino con el asesinato del cabeza de familia y de su hermano (que habían acudido al lugar en auxilio de sus familiares), si bien éstos conseguirán acabar con la mayor parte de la banda antes de perecer.

La acción del film se estructura en tres tiempos. La película se abre con la desgraciada incursión de los asesinos de los Walker, acontecimiento que desempeña la función de un primer prólogo dentro de la narración. La tragedia se cierra con una bella

villano de la historia). La mediación de Grimaldi forzaría la creación de un nuevo personaje, el mejicano Pedro Ramírez.

¹²⁹ Carlos Aguilar. *Joaquín Romero Marchent. La firmeza del profesional*. Diputación de Almería. Almería. 1999. Página 39.

secuencia de continuidad —de cierto regusto fordiano, dada la emotividad que Marchent sabe extraer de la imagen de una tumba—. Sobre la reciente sepultura de su marido, Sarah arenga a sus hijos (“*quizá algún día, cuando seáis mayores, encontréis a los asesinos de vuestro padre. Sólo os pido que os acordéis de lo que aquí pasó*”). La apenada viuda deja caer, a modo de último tributo, un ramo de flores sobre la sepultura de su esposo. Marchent entonces nos ofrece un plano detalle del manojo y mantiene el mismo encuadre tras una serie de fundidos encadenados que nos muestran el progresivo marchitamiento del mismo... El espectador queda así avisado de que ha transcurrido mucho tiempo desde el desgraciado incidente que abría la película. No puede, por tanto, extrañarse de que la escena inmediata nos muestre a los tres hijos de Sarah convertidos ya en adultos.

Entramos así en la segunda fase de la narración que nos muestra la vida cotidiana de Jeff (Richard Harrison, actor norteamericano de escaso éxito en su patria pero que alcanzaría un cierto renombre dentro del *western* europeo), Chet (de nuevo, Robert Hundar) y Brad en el rancho materno. Nos encontramos ante una suerte de segundo prólogo, cuya finalidad consiste en mostrar cómo la misma desgracia (la pérdida paterna) ha afectado de forma distinta a cada uno de los tres hermanos. Chet y Jeff manifiestan unos caracteres prácticamente opuestos: si el primero pretende tomarse la justicia por su mano en cuanto se presente la ocasión de ajustar cuentas con los asesinos, el segundo se inclina por dejar obrar a la ley... (es significativo que Chet dedique su tiempo libre a mejorar su puntería con el revólver, mientras su hermano prefiere ocupar sus horas ociosas con la lectura de manuales legales). La posición ética de Jeff no sólo lo aleja de Chet, sino de la práctica totalidad de su familia, pues tanto Brad como su madre parecen apoyar las radicales opiniones de su hermano. Sirva de ejemplo el siguiente diálogo que expone claramente los diferentes puntos de vista de Sarah y su hijo:

JEFF: *Es posible que yo sea el equivocado, pero no os entiendo.*

SARAH: *¿Qué es lo que no entiendes? ¿Lo puedo saber?*

JEFF: *Vuestro odio constante hacia todos. Ese deseo de matar que leo en los ojos de Chet...*

SARAH: *Tú eras muy pequeño, Jeff. Nosotros no podemos olvidar.*

JEFF: *Yo no lo he olvidado. Hay cosas que no se borran nunca.*

SARAH: *¿Entonces?*

JEFF: *Venganza no es justicia. Tú más que nadie has pagado las consecuencias de que un día lleguen a casa unos desalmados, pero no tenemos derecho a ser igual que ellos.*

SARAH: *No se trata de ser como ellos, hijo. Se trata de hacerles pagar su delito. A lo mejor estamos hablando de unos hombres que ya han muerto. Ojalá no sea así. Tengo el presentimiento de que cualquier día y en cualquier camino os encontraréis con alguno de ellos.*

La familia Walker recibirá una curiosa incorporación a su hogar: el mejicano Pedro Ramírez (Fernando Sancho) —atraído al rancho, literalmente, por el olor del pato que estaba cocinando Sarah— y que se ofrece a desempeñar cualquier trabajo siempre que no sea “*excesivamente fatigoso*”. El peculiar sentido del humor del personaje contribuirá a distender la carga dramática de la trama a lo largo del film.

Los caminos de los tres hermanos Walker pronto se separarán. Brad permanecerá en el hogar materno. A las obligaciones del rancho pronto habrá de sumarle las nuevas responsabilidades familiares adquiridas al contraer matrimonio con la hija del *sheriff* local. Jeff, a su vez, partirá para formarse como agente federal y Chet también se verá obligado a ausentarse, en este caso debido a un acontecimiento más calamitoso: en el transcurso de una partida de póquer, el más belicoso de los Walker ha acabado con la vida de un hombre,

delito que lo convertirá en un fugitivo de la ley. Una nueva secuencia de transición nos alerta del paso del tiempo, si bien esta vez se halla resuelta de forma harto convencional: distintos planos, hilvanados mediante una serie de fundidos encadenados, muestran en pantalla la boda de Brad, la llegada de Jeff a los cuarteles de los agentes federales, a Chet jugando al póquer, la instrucción de Jeff con el revólver, Chet cabalgando perseguido por una partida de jinetes, Pedro enseñando a dar sus primeros pasos a un pequeño mozalbete (el hijo de Brad), Jeff abandonando el cuartel y convertido ya en un agente federal...

Entramos así en la tercera parte del film, marcada por el rápido progreso de la acción. El destino unirá a los tres hermanos en una población de la frontera mejicana. Jeff será nombrado nuevo *sheriff* del lugar y allí se enamorará de Susan, la hija del acaudalado hacendado Westfall. Por otro lado, los pasos de Chet le conducirán hacia idéntico destino: el forajido sigue la pista del último de los asesinos de su padre que queda con vida... que resulta ser el propio Westfall. Enterado de la noticia, también Brad abandonará el rancho familiar y se reunirá con sus dos hermanos. Se puede decir que los Walker llegan en un momento oportuno, pues un trío de asesinos amenazaba la vida de Jeff. Los hermanos acabarán con los forajidos en un duelo que constituye el momento de mayor intensidad climática del film. Asimismo, Jeff detendrá a Westfall con el fin de que el criminal sea conducido a juicio. Una decisión que no resulta del gusto de Chet, que pretende arrastrar al acusado ante su madre para después, delante de ella, acabar él mismo con su vida. El argumento parece así desembocar en el enfrentamiento mortal entre los dos hermanos... que sin embargo no llegará a producirse: en un descuido Chet noquea a Jeff y parte hacia el rancho materno custodiando a un maniatado Westfall. Sin embargo, los acontecimientos no se desarrollarán como el pistolero había previsto: el asesino conseguirá liberar sus ataduras y hacerse con un arma. Chet logra eliminarle de un disparo, no sin antes recibir él mismo una herida mortal. El agonizante vengador alcanzará finalmente su hogar y entregará a su madre el cadáver del último de los asesinos de su progenitor... para morir inmediatamente en los brazos de una apesadumbrada Sarah. Una trágica escena que cierra la película.

Se apreciará que el argumento de *El sabor de la venganza* retoma y desarrolla con mayor complejidad los principales temas ya apuntados en *Tres hombres buenos*: la

emotividad, la profundidad psicológica, la venganza. Esta última parece, a primera vista, convertirse en el asunto central que capitaliza la acción del film, hasta tal punto que llegó a alertar moderadamente a uno de los lectores encargados de la censura previa del guión, Sebastián Bautista de la Torre, que reconocía en su informe:

“Sin duda, el director y guionista, animados por el éxito de su película anterior, “CABALGANDO HACIA LA MUERTE”¹³⁰, ha repetido el intento. Y lo ha repetido en una línea de violencias muy semejante. Sobre todo en la primera parte las violencias se acumulan de manera que convendría advertir a los guionistas, a fin de que las palien en lo posible y con vistas a la calificación que pueda interesarles en su día.

El guión en su conjunto no ofrece más reparos que el del título como centro de una idea de venganza que es preciso atenuar en la trama, para que no se incurra en el apartado de la norma 8ª, si bien ésta se halla nivelada en gran parte por la posición de Jett [sic] celoso guardador de unos principios de justicia frente a la especial violencia de sus hermanos, sobre todo la saña vengativa de Chett”.

El asunto no trascendería a mayores y el guión sería considerado favorable¹³¹, aunque con la recomendación de “*cuidar la realización de la película para evitar una sucesiva acumulación de violencias*”. El film, una vez rodado, no provocaría nuevos roces con la institución censora.

¹³⁰ Obsérvese el error del censor, que toma a *Cabalgando hacia la muerte* por el western anterior de Marchent omitiendo *Tres hombres buenos*. ¡Parece que el cine del Oeste español estaba llegando a tal aceleración en su producción que ya ni siquiera los censores se mantenían al tanto!

¹³¹ De hecho, la opinión respecto al guión de otro de los lectores, Manuel Villares, resultó más benigna: “*Una nueva película de Romero-Marchent, Jr. Sobre un tema del Oeste. Una familia que ha visto asesinar a su padre es dominada por la venganza; buscando a los asesinos durante muchos años. Hay, por tanto, muchas violencias, pero sobre ellas prevalece el respeto a la Ley que profesa uno de los hijos y que al fin triunfa. No encuentro reparos*”.



Ilustración promocional de *El sabor de la venganza* (1963).

Fuente: *Nosferatu* nº 41-42. San Sebastián. Octubre 2002.

A pesar de la opinión del censor Sebastián de la Torre y aunque *El sabor de la venganza* (como, por otro lado, su propio título indica) se fundamenta en una historia de resarcimiento, el enfoque no es exactamente el mismo que caracterizaba a su predecesora, *Tres hombres buenos*¹³². Marchent parece preferir ahora centrar su atención en otro de los

¹³² Buceando entre las páginas del Archivo General de la Administración puede encontrarse la documentación de un proyecto no rodado de western español titulado *Venganza para un pistolero* cuyo argumento comparte con *El sabor de la venganza* esta particular visión crítica sobre el tema de la revancha,

rasgos narrativos que ya se apuntaban en dicho film: la descripción minuciosa de los protagonistas (de hecho, dedica a tal efecto la segunda de las tres partes en que se divide la trama del film). A este respecto, creo que un ejemplo podría ilustrar perfectamente estas renovadas inquietudes psicológicas marchentianas. En un momento dado, cuando los tres hermanos aún residen en el antiguo rancho familiar, unos cuatreros sustraen algunas cabezas de ganado a los Walker. Los tres hijos investigan el hurto y hallan a los responsables; se desencadena un tiroteo en el transcurso del cual Jeff deja escapar a uno de los culpables al negarse a disparar sobre él. Chet, de inmediato, parte cabalgando en su persecución. Pues bien, podría esperarse que Marchent se complaciera en mostrar al espectador una cabalgada espectacular, parecida a aquellas persecuciones que adornaban el metraje de los Coyotes y los Zorros. Nada más lejos de la realidad. El prendimiento del malhechor no se muestra al público, queda totalmente elidido, tan sólo somos testigos del

hasta el punto de que, de haberse rodado el film, bien podría haber sido considerado un *remake* de la cinta marchentiana. Sergio Newman, en nombre de la productora Hispamer Films, había presentado la obligatoria solicitud de rodaje con fecha 9 de junio de 1964. En la misma se reconocía el carácter de coproducción de la futura película con la firma italiana Wonder Films, que habría de aportar la mitad del capital necesario. Gregorio Almendros aparecía citado como autor del argumento y guión, mientras que se mencionaba el nombre de Ricardo Blasco como posible director. El reparto originalmente previsto incluía actores españoles (José Manuel Martín, Fernando Rey, Fernando Sancho, José Riesgo) e italianos (Tony Russell, Gloria Milland, Nino Persello). Sin embargo, una carta de la productora Hispamer fechada el 19 de mayo de 1965 informaba a la Dirección General de Cinematografía de que la realización de *Venganza para un pistolero* había quedado definitivamente aplazada. En cuanto a la semejanza argumental del proyecto con *El sabor de la venganza*, creo que el siguiente comentario-resumen redactado por el padre Manuel Villares en su informe de censura de guión (fechado el 24 de junio de 1964) constituye una prueba suficientemente elocuente de su existencia: “Un argumento ya clásico en los Westerns: los dos hijos que intentan vengar la muerte de su padre por instigación de la madre. En la película, el precio que se paga por ello es la muerte de uno de los hijos. Esto pudiera salvar un asunto que tiene por tema la venganza y que sería prohibible. De todos modos, como el tema es tan tópico, no veo inconveniente en su aprobación”. La similitud temática de *Venganza para un pistolero* con el planteamiento del film de Marchent, la proximidad cronológica de ambos proyectos y la presencia compartida de intérpretes como Fernando Sancho o Gloria Milland, permiten suponer una clara influencia de *El sabor de la venganza* en la malograda propuesta de Hispamer. El hecho de que una productora no vinculada a Joaquín Romero Marchent considerara la realización de un *western* claramente inspirado en *El sabor de la venganza* constituye un testimonio más del gran éxito comercial cosechado por la película.

retorno de Chet con su capturada presa. Es decir, al contrario de lo que sucedía en sus primeros *westerns*, Marchent parece haber renunciado a mostrar escenas espectaculares si la única justificación de las mismas es su espectacularidad... Se niega a mostrarnos la persecución a caballo pues ésta no aportaría nada a la historia, a la descripción psicológica de los personajes, pero, a cambio, el realizador se recrea en la tortura que el bandido sufrirá a manos del bravucón Chet (será arrastrado atado con una soga a su caballo) porque esta situación sí que se halla provista de carga dramática, ya que va a determinar la posterior toma de postura ética de los tres hermanos Walker: Chet se deleita ensañándose con su víctima, Jeff le recriminará su sadismo e incluso llegará a golpearle, Brad deberá intervenir para separar a sus dos hermanos... La acción, las situaciones típicas del cine *western*, se ponen al servicio de la descripción caracterológica de los personajes y no al contrario.

Y es que, a diferencia de los 'hombres buenos', el trío de hermanos vengadores que protagoniza *El sabor de la venganza* demuestra una mayor riqueza psicológica, o, al menos, una mayor diversidad de puntos de vista. Marchent parece aplicar ese viejo principio estoico —retomado por la moderna psicología cognitiva— que viene a afirmar que no son los hechos en sí los que afectan al individuo, sino la interpretación que cada uno hace de los mismos. Jeff y Chet constituyen los extremos en el espectro de reacciones: Jeff es racional, juicioso, equilibrado y asume la ley casi a modo de imperativo categórico en el sentido *kantiano* del término; por el contrario, la única justicia en que parece confiar Chet es la que puede administrar con su propio *colt*... el personaje demuestra una inestabilidad emocional constante, que le lleva a padecer accesos de violencia. Marchent parece valerse de esta visión dialéctica, de este contraste entre las personalidades de ambos hermanos, para ofrecernos una compleja aproximación al tema de la venganza. Se trata de una visión muy próxima al humanismo cristiano, y que podría resumirse de la siguiente forma: la venganza, al convertirse en obsesión, pierde cualquier justificación y acaba por deshumanizar al vengador, difuminando las diferencias que separaban a éste de aquéllos sobre los que pretende tomar su revancha. Sin embargo, no puede decirse que la mirada de Marchent se halle condicionada por el maniqueísmo. Chet hace gala de un carácter irascible y violento —por ejemplo, acusa de tramposo a uno de sus contrincantes en una partida de póquer y dispara sobre otro vaquero que pretendía defenderlo— pero, en el fondo, también reconoce

un cierto código moral —en otro momento de la película, perseguido por una patrulla, lleva a su extenuado caballo hasta una apartada casita de estilo mejicano; no duda en golpear al dueño del lugar para hacerse con la nueva montura que necesita y se dispone a disparar contra él... pero, al percatarse de la presencia de la esposa e hijo de éste, toma conciencia del crimen que ha estado a punto de cometer—. De hecho, aunque la relación entre los dos hermanos se caracterice por las continuas puyas y ofensas que Chet propina a Jeff —el irascible personaje llega incluso a disparar contra el libro de leyes que su hermano leía tranquilamente (“*así se escribe aquí la ley*”) y más adelante, ambos hermanos llegarán al enfrentamiento físico al discutir la suerte de los cuatrereros capturados...— Chet parece profesar un cariño un tanto disimulado hacia su hermano, que, hacia el final del film, se traducirá en un cierto respeto ante el coraje de Jeff como *sheriff* —“*Me ha sorprendido el tragalibros, no le creí capaz de una cosa así*”, comentará cuando se entere de las intención de su hermano de batirse en duelo contra tres asesinos a la vez—.

La personalidad del tercer hermano, Brad, quedaría psicológicamente emplazada en algún punto intermedio entre las de Jeff y Chet. En un principio, parece hallarse más identificado con el revanchismo del segundo que con la templanza del primero; no obstante, conforme la trama se vaya desarrollando, el carácter del personaje experimentará una cierta evolución (desarrollo, en buena medida, determinado por su nuevo rol de esposo y padre). Cuando Chet retorna al hogar materno, afeará a Brad su aparente ‘aburguesamiento’: “*Pareces un rico hacendado*”. No obstante, Brad acompañará a Chet hasta el pueblo donde vive Westfall, el asesino de su padre. Ahora bien, parece que la preocupación por sus hermanos y cierto sentido del deber fraterno han sustituido a la venganza como motivación principal; el personaje justificara su partida ante su esposa de la siguiente manera: “*No podría vivir sabiendo que mis hermanos sin mi ayuda están tratando de cumplir un deber que nos impusimos cuando aún éramos niños*”.

También merece unas líneas de comentario otro de los personajes fundamentales en la historia, Sarah, la madre de los Walker (interpretada con singular acierto por una Gloria Milland que debió envejecer su aspecto mediante maquillaje). Se diría que su carácter es tan duro como las rocas del paisaje desértico que rodean la hacienda familiar; la recia viuda es la verdadera inculcadora del sentimiento de venganza en sus hijos... y sólo finalmente deberá enfrentarse a las consecuencias de su actitud: “*Yo le he matado*”, reconocerá,

destrozada, ante el cadáver de su hijo Chet cuando éste expire en sus brazos tras haber ejecutado su venganza. De nuevo nos encontramos con ese tipo de mujer fuerte, acerada, perfectamente integrada en el áspero entorno *western* en que le ha tocado vivir... Un tipo femenino que sorprendió un tanto a los críticos de la época (“*los personajes femeninos tampoco realizan la labor que les corresponde en un “western” típico, sino todo lo contrario*” decía Luis Cortés en la reseña de la película, publicada en el número 145 de *Film Ideal*), pero que ya se intuía en las películas del Oeste anteriores de Marchent (recordemos, por ejemplo, la muchacha de armas tomar que colaboraba con la banda de Bill y Dan en *Cabalgando hacia la muerte*). En su entrevista concedida a Carlos Aguilar, Marchent, oponiéndose a las concepciones defendidas por Sergio Leone a este respecto, defendía la importancia de los personajes femeninos en el género:

“[...] cuando en un tipo de película no hace falta un personaje femenino, obviamente no debe introducirse. Para cuando sí interesa que esté representado, como en el Western, prescindir directamente de él, como hizo Leone en sus películas con Clint Eastwood, representa un pie forzado que va en contra de tus propios intereses. Otra cosa ya es que no quieras imitar el arquetipo característico de las mujeres en los westerns americanos, tan pintaditas y dulces, verdaderamente inaguantables, que si a Leone no le gustaba a mí tampoco. Pero lo que a mí si me gusta, y a Leone no, es la mujer del colono, esa que viaja en el carro sin maquillaje y con un bebé en los brazos, atravesando sitios inhóspitos, sin agua. Prescindir de un personaje tan hermoso como éste para una película del Oeste perjudica tu propia historia”¹³³.

* * * * *

Como ya se ha adelantado en páginas anteriores, *El sabor de la venganza* fue la obra marchentiana que despertó el interés crítico de la revista *Film Ideal* por el realizador

¹³³ Carlos Aguilar. *Joaquín Romero Marchent. La firmeza del profesional*. Diputación de Almería. Almería. 1999. Página 50.

madrileño. La extensa reseña firmada por Luis Cortés sobre la película, que aparecía en el número 145 de la publicación (junio de 1964, páginas 385-386) se abría con un alegato a favor del derecho a considerar los *westerns* españoles como un objeto válido de análisis crítico —alegato que ya ha sido citado y convenientemente analizado en páginas anteriores— para luego adentrarse en el objeto concreto del análisis. Cortés se hallaba favorablemente impresionado por *El sabor de la venganza*, pero, llevando a la práctica sus propias reivindicaciones en favor de una crítica equilibrada que ponderase los *westerns* españoles en su justo valor, tampoco dudaba en señalar algunos aspectos del nuevo film de Marchent que no habían resultado de su completo agrado:

“ *“El sabor de la venganza”, que es mejor película que las anteriores de Romero Marchent, que es una buena película, acaso sea mucho menos “western”. Y no por el paisaje y la ambientación, sino por el tratamiento del tema, que incide en complicaciones inútiles y no se resuelve totalmente por el camino de la acción. [...] El “western” exige unos personajes elementales, cuya matización psicológica no se sostenga en sus palabras, sino en su acción, puestos en defensa de posturas también elementales, de derechos naturales [...]. Y en “El sabor de la venganza” se ponen de manifiesto complicaciones psicológicas que desvirtúan el género [...].*”

La actitud de Cortés ante *El sabor de venganza* parece reproducir la postura suspicaz del afamado crítico André Bazin ante lo que él mismo denominaba *superwestern*. ¿Y qué entendía por un *superwestern*? En un artículo publicado en diciembre de 1955 bajo la cabecera de la revista *Cahiers du Cinéma*, Bazin reflexionaba sobre la reciente evolución del *western* norteamericano. Con cierta nostalgia, el comentarista favorito de la *nouvelle vague* percibía en los nuevos films del Oeste una pérdida del original primitivismo del género, de ahí que Bazin definiera estas nuevas producciones con un término de su propia invención: ‘*superwesterns*’.

“*De una manera convencional, llamaría superwestern al conjunto de formas adoptadas por el género después de la guerra. [...] Digamos que el superwestern es un western que se avergüenza de no ser más que él mismo, e intenta justificar su*

*existencia con un interés suplementario: de orden estético, sociológico, moral, psicológico, político, erótico..., en pocas palabras, por algún valor extrínseco al género y que se supone capaz de enriquecerle”*¹³⁴.

Había transcurrido casi una década desde la publicación del comentario del famoso crítico francés cuando aparecía en España el ejemplar de la revista *Film Ideal* que incluía entre sus páginas la recensión firmada por Luis Cortés sobre *El sabor de la venganza*. Ignoro si Cortés compartía las opiniones de su ilustre colega galo, ni tan siquiera sé si tenía constancia de las mismas, pero lo cierto es que los argumentos en los que fundamenta su análisis mantienen una apreciable semejanza con los pareceres del escritor *cahierista*. Sin entrar en la discusión de los argumentos de Bazin acerca de lo que debería ser un *western* —reflexiones, por cierto, cuanto menos, cuestionables, pero cuyo comentario superaría los propósitos de la tesis doctoral que nos ocupa—, sí me parece oportuno destacar la progresiva ‘*superwesternización*’, por utilizar la terminología del crítico galo, de la obra de Marchent. Y al emplear aquí el término ‘*superwestern*’ me limito a considerarlo, simplemente, como una categoría descriptiva exenta de la carga valorativa negativa que a veces Bazin le presupone. El mismo crítico francés nos proporcionó una definición operativa de ‘*superwestern*’ que se ajustaría a mi propósito en tanto que aparece libre de cualquier matiz peyorativo... aquella que asevera que un ‘*superwestern*’ consiste “*en hacer coincidir una historia que podría muy bien encontrar su desarrollo en otro género, con un tema tradicional del western*”¹³⁵.

La particular visión que Joaquín Romero Marchent mantenía sobre el cine del Oeste se hallaba en perfecta sintonía con la que caracterizaba aquellas cintas norteamericanas del Oeste de mediados de los cincuenta que el crítico francés denominaba ‘*superwesterns*’. En su ya mencionada entrevista concedida a la efímera revista *Positivo* (número 2, 1965, página 53), el realizador español declaraba:

“Y, sobre todo, en mí ha influido el haber tenido la idea de que en el western puede pasar de todo. O sea, es mentira que los hombres y las mujeres están en

¹³⁴ André Bazin. “Evolución del «western»”. En *¿Qué es el cine?* Rialp. Madrid. 1990. Página 257.

¹³⁵ Ídem nota anterior. Página 258.

*función, sociológicamente, de la camisa o del vestido que llevan puesto. Un hombre puede tener un problema, sea el que sea, vestido de vaquero, de labrador, de smoking, de frac... El problema es un problema humano y yo creo que al oeste se le pueden incorporar toda clase de problemas humanos. Quizá las reacciones sean distintas, porque ahora, si dos señores chocan con los coches, se insultan un poco o se callan y van al seguro, y entonces los problemas se resolvían violentamente, porque la época era violenta. Pero el enfado, la tristeza, el amor, la energía, el cariño, la caridad, todo podía pasar en el oeste. ¿Por qué no?"*¹³⁶.

Por tanto, Marchent no merece pasar a la historia de nuestro cine sólo como el creador del *western* español, sino que también cabe concederle reconocimiento por inaugurar lo que podríamos denominar el '*superwestern*' patrio: el *western* con unos fundamentos argumentales que trascienden sus propias convenciones genéricas.

Si Luis Cortés criticaba desde las páginas de *Film Ideal* el excesivo psicologismo de *El sabor de la venganza*, Antonio Giménez Rico, en la revista *Cinestudio* (número 21, mayo 1964, página 13) se cebaba también en el trato que Marchent dispensaba a sus personajes, pero en un sentido opuesto, acusando a su último *western* de ser una película con una narración "*torpísima, llena de escenas de relleno sin ninguna funcionalidad dramática, sino que aparecen allí, o son provocadas, por las buenas, simplemente, porque hacen bonito, mucho más interesada por lo externo que por conferir algo de vida al*

¹³⁶ De hecho, Marchent repetía la misma argumentación casi palabra por palabra en declaraciones concedidas al reciente libro del investigador Carlos Aguilar: "*Yo creo que el Western más que un género es un marco. O sea que refleja unos problemas universales, en el Western puede pasar de todo. No creo que las personas psicológica o emocionalmente estén en función de la ropa que lleven o del sitio en que viven, pienso que alguien puede tener un problema, sea el que sea, vestido de vaquero, de labrador o aristócrata. El problema es un problema humano, y esto puede incorporarse en el Oeste o en cualquier otro contexto. Lo que cambian son solamente las reacciones, pero las motivaciones son las mismas. Y en el Oeste los problemas se resolvían por la violencia, porque la época era violenta. Pero el enfado, el amor, la tristeza, la energía, el cariño, la caridad, existen en todas partes*". (Carlos Aguilar. *Joaquín Romero Marchent. La firmeza del profesional*. Diputación de Almería. Almería. 1999. Página 39). Para mayor abundamiento, el propio Marchent mencionaba la posibilidad de rodar un *remake* de *El sabor de la venganza* situado en la época actual.

conflicto humano que trata de hacernos perceptible”. La reseña firmada por el crítico y realizador resultaba mucho más encarnizada que la de su colega Luis Cortés (por ejemplo, tachaba —injustamente, según mi criterio personal— a *El sabor de la venganza* de película “francamente mala” donde “no hay forma de creerse lo que dicen” los personajes) llegando incluso a bordear la frontera de la crítica apriorística, pues buena parte de su apreciación se fundamentaba en el conocido argumento de la condición ‘ilegítima’ del western español (“conviene antes que nada aclarar que en absoluto se ha intentado transponer la esencia y las constantes del “western” a una épica española, sino que sigue siendo lo mismo, sólo que rodado y producido por estos lares”; de hecho, el artículo se cerraba con un significativo “quien quiera hacer un “western” que cargue con todas las consecuencias. O que no lo haga”).

En realidad, pese a la discrepancia de las críticas de Luis Cortés y Antonio Giménez Rico, ambas coincidían en señalar indirectamente un mismo punto débil en el último western marchentiano: la construcción de los personajes como fundamento de la narración. Si antes aludíamos al creciente psicologismo en la obra del realizador, la respuesta crítica parece matizar que se trata de un psicologismo demasiado artificial, demasiado impostado, añadido a la fuerza a la lógica de la narración. Joaquín Romero Marchent pareció tomar nota de la reprimenda. Su futuro western, *Antes llega la muerte*, haría gala del elenco de personajes psicológica y emocionalmente mejor definidos no sólo de toda su filmografía, sino, me atrevería a afirmar, de toda la breve historia del western español.

Si ésta era la principal carencia del film de Marchent, su mayor baza descansaba en su dominio técnico-estilístico. Al menos a ojos del crítico Luis Cortés, que en su mencionada crítica en *Film Ideal* comentaba:

“Porque si “El sabor de la venganza” es un western fallido, sí que es una buena película [...]. Romero Marchent acredita un conocimiento del cine y de las exigencias del género verdaderamente dignas de ser destacadas”.

Y es que desde un punto de vista técnico, tanto *Tres hombres buenos* como *El sabor de la venganza* suponen la expresa continuidad del estilo visual que Marchent ya había perfilado en su dúptico dedicado al Zorro. No es de extrañar que, dada la excelente factura

cinematográfica de ambas cintas, las dos alcanzasen la destacable calificación de *primera B* para su exhibición.

La realización de los dos films se caracterizaba, una vez más, por una cuidada técnica que pretendía el ‘grado cero de escritura’ y que confiaba ciegamente en los criterios clásicos de planificación, en la elaboración de la puesta de escena, el respeto al eje y en el uso del movimiento de la cámara tan sólo cuando éste se hallara justificado por la acción — en palabras del propio director: “*considero que la cámara no debe moverse nunca ante personajes estáticos, porque de este modo denuncia ostensiblemente su presencia y el espectador sale de la situación*”¹³⁷—. Ya se ha mencionado que Marchent aplicó este clasicismo formal de modo casi científico —en sus palabras: “*la realización y el ritmo son la matemática del cine, y por tanto, pueden juzgarse, o sea criticarse, dado que tienen sus leyes y sus códigos*”¹³⁸— siempre tratando de prolongar la vida de cada plano si la acción narrada lo permitía y, en su defecto, tratando de aplicar la lógica para hallar aquel desglose analítico que permitiera la más adecuada representación de la escena. Una obsesión técnica que para algunos críticos constituía la mayor virtud del realizador —Jorge Sagastizábal, en su breve estudio sobre Marchent en la revista *Film Ideal* (nº 201-204) reconocía que “*sus imágenes delatan a veces el procedimiento y el cálculo*” para a continuación referirse, como uno de sus logros, “*a esa gravedad lírica, a esa densidad de clímax que, en ocasiones, se deriva de la composición elaborada, del encuadre cuidado y de una dirección de actores sostenida*”— pero que, para otros críticos, representaba el mayor de sus defectos —Antonio Giménez Rico, a mi modo de ver improcedentemente, aludía al realizador de *El sabor de la venganza* como “*un hombre que para nada se ha preocupado de los personajes y de la propia historia, obsesionado con otros problemas de índole mecánica*” en su citada crítica del film publicada en la revista *Cinestudio*—.

En ambos films es posible hallar planos de indiscutible puesta en escena marchentiana. En *Tres hombres buenos*, un sobrecogido César Guzmán descubre el cadáver de su mujer, lo toma entre sus brazos y lo acuesta en su aposento. Lucas, su criado, le

¹³⁷ Carlos Aguilar. Joaquín Romero Marchent. *La firmeza del profesional*. Diputación de Almería. Almería. 1999. Página 76.

¹³⁸ Ídem nota anterior. Página 75.

acompaña, pero con reverencial respeto decide permanecer fuera de la habitación para no perturbar el dolor del apenado esposo. El sirviente permanece fuera de campo, pero Marchent nos revela su presencia mediante su reflejo en un espejo adecuadamente situado en la estancia, sin recurrir a planos adicionales. En una escena de *El sabor de la venganza*, Jeff abandona su oficina de *sheriff* dejándola a cargo del mejicano Pedro Ramírez. Marchent mantiene el plano y un ligero desplazamiento de cámara acompaña el movimiento del personaje interpretado por Fernando Sancho hasta la ventana... a través de la cual puede apreciarse, en profundidad de campo, a Jeff caminando por la calle. De nuevo, la precisión matemática en la puesta de escena (el movimiento de la cámara se sincroniza con el del actor fuera de campo para luego mostrar su figura en el momento exacto que pasa frente a la ventana) se traduce en el ahorro de planificación (se evita un plano de situación que muestre a Jeff en la calle).

De hecho, el arranque de *Tres hombres buenos* brinda una buena ocasión para el lucimiento de este estilo típicamente marchentiano. Se recordará que la identidad del líder de los asaltantes permanecía oculta hasta el final del film y que, por tanto, no se mostraba al espectador en ninguna escena inicial. Una ocultación que supone un aumento de complejidad en la concepción visual de la secuencia y que un director ordinario hubiera resuelto, sin mucha cavilación, recurriendo al montaje: se trataría de separar al misterioso individuo de los demás personajes dedicándole algunos planos en solitario, de tal forma que se pueda jugar con el encuadre de estas tomas, descolocarlas, para que la imagen del asesino aparezca fragmentada y no podamos apreciar su rostro... Sin embargo, Marchent apuesta una vez más por el montaje sintético y prefiere confiar en la puesta en escena y la iluminación siempre que sea posible. Por ejemplo, un plano general nos muestra al villano en el centro del encuadre, de espaldas, ligeramente apoyado en una columna mientras ordena sus instrucciones a sus compinches que le rodean (y que aparecen en segundo plano). En un momento dado el malhechor se vuelve y se dispone a coger un candelabro... Marchent mantiene el mismo plano, de modo que ahora la columna, estratégicamente situada, oculta su rostro al agacharse. Otro ejemplo: el plano parte de un encuadre (en planificación media) del pecho y los brazos del desconocido asaltante, sin revelar su faz. Una leve panorámica nos conduce hasta la imagen de las manos de otro de los asaltantes (que está encendiendo unas velas) de tal forma que el cabecilla de la banda sale de cuadro...

Entonces la cámara se eleva y podemos ver el rostro del resto de forajidos. En este punto, el enigmático villano vuelve a entrar en cuadro, pero esta vez de espaldas, de tal forma que seguimos sin averiguar su identidad... todo en un único plano. Marchent incluso llega a conjugar el manejo de la iluminación con la complejidad de la puesta en escena. En mi opinión, uno de los mejores planos del film es aquel que refleja el encuentro de Ana Lupe, la esposa de César Guzmán, con quien se va a convertir en su asesino. El homicida aparece a la derecha del encuadre, en primer término, mirando hacia el lado izquierdo. A la izquierda, en segundo plano, aparece Ana Lupe, enmarcada en la puerta de su aposento. La luz que se cuela a través del dintel nimba su figura... pero sin embargo no ilumina apenas la del criminal, que parece una auténtica sombra, completamente oscura. Pronto averiguamos por qué: al desplazarse el vil personaje nos percatamos de que su cuerpo ocultaba una pequeña bujía encendida situada en una mesa. Al colocarse justamente delante de la lamparita, su silueta, forzosamente, quedaba a contraluz. El movimiento del personaje redistribuye el alumbrado del encuadre, de tal forma que ahora la parte derecha queda más iluminada que la izquierda... en perfecta correlación con el desplazamiento de los personajes, pues ahora el rufián ha pasado a situarse en el margen izquierdo del encuadre mientras que Ana Lupe queda a su derecha, en la zona más iluminada.

Sin abandonar *Tres hombres buenos*, creo que también resulta obligado destacar la secuencia del tiroteo final, que acaso constituyera la más compleja rodada en el *western* español en aquellas fechas. Guzmán y Joao permanecen sitiados en el interior del *saloon* de Fuentecedros, rodeados por un elevado número de pistoleros. Entonces los vaqueros de don Julio acuden al pueblo a su rescate y se inicia una auténtica batalla campal... Diversos planos se suceden a un ritmo frenético en un montaje claramente analítico: *cow-boys* disparando, un vaquero que cae herido de muerte desde un balcón, jinetes que se precipitan al suelo, algún que otro discreto *zoom*... una completa sensación de caos y violencia servida con un hacer visual que, desde luego, se adelantaba a la época. Pero... ¿acaso la concepción estética de la escena no se oponía completamente al estilo personal de Marchent? Eso parecían opinar los entrevistadores que participaron en la conversación publicada en el tantas veces mencionado número dos de la revista *Positivo* —Pedro José Sampere, José

Llopis Garcés y R. García Blasco—, que, ante el propio realizador, denunciaban la exageración final de *Tres hombres buenos* (página 52):

“En esta película observamos un exceso de tiroteo en la escena final. Esto, que en otro director no tendría demasiada importancia, sí creemos que la tiene en el caso concreto suyo, ya que el nivel de dignidad que usted ha alcanzado en este tipo de cine nos autoriza a tratarlo con mayor severidad”.

Respondiendo a tal comentario, Marchent se justificaba haciendo recaer la responsabilidad del acabado final de la escena sobre los hombros de los productores:

“Esto son cosas que se ruedan con tres cámaras y siempre sobra material. Después, este material se selecciona, se hace un montaje y se le da una medida. Yo llevé a cabo un primer montaje, largo, como se hace en los primeros montajes, para luego ir afinando las cosas. Pero cuando lo vieron el productor italiano, el productor francés¹³⁹ y el productor español, me dijeron que no lo tocara. Opinaban que estaba bien, y creo además que el productor italiano, desde su punto de vista, tenía razón y acertó plenamente, porque allí en Italia a mí me han hablado muchas veces de que era muy bueno este final, y no me han hablado del problema de que fuera excesivo. Yo sé que lo es, pero se ha hecho todo en función del público, claro”.

Es verdad que el realizador hace uso (¿quizá abuso?) del montaje analítico, pero lo cierto es que la situación lo requiere, dada la cantidad de lugares, frentes y personajes involucrados en la escaramuza. Ahora bien, enmarcado dentro de esa secuencia, Marchent también presenta el duelo final entre el pistolero McCoy y el mejicano Diego de Abriles. Este enfrentamiento sí que va a caracterizarse por una unidad de lugar (el choque entre ambos se va a desarrollar en el interior de la oficina del *sheriff*) y un escaso número de

¹³⁹ *Tres hombres buenos* es, oficialmente, una coproducción hispano-italiana financiada por las empresas de Manzanos y Grimaldi... ¿La alusión por parte de Marchent a un coproductor francés podría indicar que el film se benefició de la participación encubierta de su antiguo socio Marius Lesoeur?

personajes, lo que va a permitir una solución visual típicamente marchentiana. La cámara se sitúa en el exterior de la oficina, frente a la puerta de la misma, por lo que el espectador puede observar en su interior, en profundidad de campo, a Diego tratando de liberar a una muchacha, su amada Lola, apresada por McCoy. De improviso, en primer término, aparece la figura de McCoy, que se parapeta en la parte izquierda del encuadre, antes de decidirse a penetrar en la oficina. McCoy se precipita velozmente al interior y queda oculto tras la pared. Tampoco puede distinguirse ya la figura del mejicano en el interior. Se escucha el chillido de Lola y varios disparos. Entonces Marchent intercala fugazmente un plano de uno de los vaqueros implicados en el tiroteo que se desarrolla en el exterior: el hombre, herido de muerte, cae por unas escaleras. De inmediato volvemos al mismo plano que enmarcaba la puerta de la oficina del *sheriff* (con toda probabilidad se trata de la misma toma de rodaje): el personaje de McCoy sale al exterior. ¿Es posible que el villano haya triunfado? Falsa alarma, en realidad sólo se trata de un poco de suspense marchentiano: el pistolero avanza lentamente, tambaleándose... la cámara se le acerca mientras se apoya en la puerta para conservar el equilibrio y podemos apreciar sus manos manchadas de sangre. Tras él, vemos a un victorioso Diego en profundidad de campo. Un nuevo plano nos muestra el cuerpo de McCoy desplomándose sin vida sobre el suelo. Una vez más nos hallamos ante el mejor Marchent, o al menos el más inconfundible: en este caso, se ha servido del fuera de campo como recurso dramático capaz de crear tensión en el espectador (complementado con un adecuado uso del sonido: los gritos de Lola y los disparos que escuchamos, pero no vemos...) para, de paso, conseguir narrar todo el enfrentamiento en una sola toma.

No obstante, en *El sabor de la venganza* los trucos marchentianos de puesta en escena parecen prodigarse menos que en *Tres hombres buenos*. La explicación reside en un nuevo factor que Marchent va a introducir en su filmografía *western*: el mayor peso concedido en el metraje a las escenas rodadas en exteriores. Se da la circunstancia de que con este *western* el realizador había descubierto, al igual que hiciera Maesso unos años antes, la idoneidad del paisaje almeriense como escenario típicamente *western*. En realidad, es al productor extremeño a quien cabe atribuir todo mérito por el hallazgo de tan espectacular entorno; Marchent daría con el mismo gracias a la recomendación de su amigo

Alfredo Fraile, que había participado como director de fotografía en el rodaje de *Tierra brutal*:

*“Antes de El sabor de la venganza sólo se había rodado un western en Almería, Tierra brutal (1962) dirigido por un inglés, Michael Carreras, y en coproducción mayoritaria con los americanos. El director de fotografía, Alfredo Fraile, era muy amigo mío y casualmente coincidimos en el estudio donde veían la proyección. Entré con él en la sala, con interés ya que se trataba de una película del género que estaba tocando yo, y me quedé alucinado con aquellos paisajes. Lógicamente, pregunté a Fraile dónde estaba rodando aquello y él me contestó que en Almería. Como puedes imaginarte, me faltó tiempo para decirle a Grimaldi que sabía de un sitio ideal en España para rodar nuestros siguientes westerns”*¹⁴⁰.

Una elección de paisaje de absoluta trascendencia para el discurrir del género, pues a partir de este momento, en un claro efecto cascada, se iban a multiplicar los rodajes *western* en la provincia. Pero el encuentro de Marchent con la geografía almeriense determinará asimismo un antes y después dentro de la filmografía del realizador. A mi juicio, incorporará una nueva seña de identidad a la idiosincrasia marchentiana: el especial aprovechamiento que el director siempre sabría obtener del paisaje en las tomas exteriores, concebidas casi con un estilo fordiano. *“Porque la verdad es que pocas veces habrá tenido el paisaje tanta reciedad en el cine español. Es el paisaje de Romero algo con alma, que vive. La tierra, las hierbas, el desierto, la nieve, el viento, la luz...”* comentaba a este respecto Javier Sagastizabal en *Film Ideal* (número 201-204).

¹⁴⁰ Carlos Aguilar. *Joaquín Romero Marchent. La firmeza del profesional*. Diputación de Almería. Almería. 1999. Página 41.

Capítulo 3. Cabalgando más allá de Río Grande... La expansión del *western* español internacionalizado (1964-1965).

Primera panorámica industrial. El *western*... ¡género por excelencia de la cinematografía española!

A finales de la década de las cincuenta, películas como el dúptico de adaptaciones sobre el Coyote realizadas por Marchent o un proyecto fallido como *El fabuloso barón de Arizona* constituían poco menos que una nota a pie de página en la historia de nuestro cine. A inicios de los años sesenta, sin embargo, el *western* se atrevía a traspasar el margen que le separaba de otros géneros típicamente españoles y se asentaba en la cinematografía nacional, si bien ocupando todavía una tímida proporción de la producción anual. Tan sólo un par de años más tarde, la expansión había resultado tan drástica que el cine del Oeste se había convertido en la principal corriente temática—al menos en términos numéricos— del cine producido en España. La **tabla 1** incluida a continuación recoge el número de películas del Oeste producidas anualmente en nuestro país entre 1963 y 1965, tanto en términos absolutos como relativos (es decir, como porcentaje del número total de films españoles realizados cada año)¹.

Tabla 1. Producción absoluta y relativa de *westerns* españoles en el período 1963-1965

Año de producción	Número de <i>westerns</i> españoles producidos durante el año	Número total de películas españolas producidas durante el año	Porcentaje de la producción española anual atribuible al género <i>western</i>
1963	13	113	9,0%
1964	28	130	21,5%
1965	45	151	29,8%

¹ Los datos sobre la producción anual total en España han sido tomados de dos ediciones del *Anuario español de cinematografía* (1954-1962 y 1963-1968) publicadas por el Sindicato Nacional del Espectáculo (Madrid) en los años 1962 y 1969. A partir de ahí he realizado un proceso de elaboración de la información, repasando la lista de títulos correspondientes a cada año y determinando cuántos de estos films pertenecían a la categoría *western*.

Como puede observarse, el incremento no podía haber sido más fulminante. Si en 1962 se habían producido 5 *westerns* españoles, en apenas cuatro años la producción anual del subgénero se había multiplicado por nueve. Los datos todavía resultan más espectaculares si consideramos los porcentajes relativos: en 1964, una de cada cinco películas que se producían en España era un *western*. En 1965, el porcentaje prácticamente ascendía a una de cada tres. El crítico Fernando Méndez-Leite escribiría al respecto en 1966: “Hoy, a cuatro años de «Tierra brutal», cerca de ochenta títulos constituyen la historia del «western» español, el género cuantitativamente más importante de la actual producción”².

Obviamente, tal volumen de producción no podía sustentarse sobre el vacío, sino que necesitaba unas fornidas infraestructuras capaces de soportar su peso. Al referirme al período 1962-1963 en el apartado anterior señalaba que el *western* español era contemplado simplemente como un ciclo de películas de vida dudosa, como una tendencia a rentabilizar que podía resultar pasajera. Un par de años más tarde, no puede haber duda de que la perspectiva de los productores se amplió hasta considerar el ‘cine de *cowboys*’ nacional como un auténtico género cinematográfico que podía ser explotado a largo plazo. Y es que partir de 1964 va a tener lugar, por un lado, la creación de nuevas instalaciones para el rodaje de *westerns* y, por otro el afianzamiento, casi podríamos decir la sobreexplotación, de las ya conocidas. Manzanos mantiene su dominio sobre el poblado de Hoyo de Manzanares, pero ya no se trata sólo de amortizarlo mediante sus propias películas, sino también a través de alquileres (o subalquileres) a otras productoras que deseaban utilizar sus instalaciones como decorado *western* —en este peculiar enclave se rodarán, por ejemplo, escenas de hitos del género tan conocidos como los films de Sergio Leone *Por un puñado de dólares* y *La muerte tenía un precio*—. El paisaje almeriense —descubierto para el cine por José Gutiérrez Maesso en un viaje fortuito y redescubierto por Joaquín Romero Marchent en una sala de montaje— se convertiría en elemento indispensable de las escenas exteriores de cualquier *western* español que se preciara. La reciedumbre de sus rocas, la implacabilidad de su sol, la inmensidad de sus desiertos... ventajas naturales que unidas a

² Fernando Méndez-Leite. “Las muertes tienen su precio. O algunas palabras sobre el “*Spanish western*””. *Film Ideal* número 201-204. Madrid. 1966. Página 713.

los bajos costes de producción hacían de la provincia andaluza, en palabras de Carlos Aguilar, un lugar idóneo para representar “*una característica “tierra de nadie”, más o menos fronteriza entre Estados Unidos y México, para el western, europeo o americano*”³. Almería se consolidaba como enclave *western* español⁴.

Pero el crecimiento de la infraestructura *western* española no se limitaba a la explotación intensificada de unas instalaciones o de unos emplazamientos naturales para la producción serial de films. Cada rodaje implicaba además la participación de cada vez más profesionales: desde extras hasta expertos en armas, desde especialistas hasta entrenadores de caballos... Trabajadores cualificados que eran solicitados de forma persistente y que orbitaban en torno a los distintos puntos geográficos que concentraban el rodaje de *westerns* españoles, lo que suponía un capital humano de considerable importancia en términos económicos. Así evocaba la época el productor José Gutiérrez Maesso en declaraciones concedidas a Jesús García de Dueñas:

*“Todo ello llevó una industria a Almería y, en lugar del solitario esparto, sus tierras se alquilaron para rodajes singulares primero y más tarde para construcciones permanentes: varios poblados westerns se construyeron en lugares escogidos, entre ellos el de mi sociedad. Cada película los completaba, alteraba y en general, mejoraba. [...] Surgieron servicios permanentes y sindicatos de especialistas de western”*⁵.

³ Carlos Aguilar. “El cine en Almería: El paisaje es el mensaje”. *Cuadernos de la Academia*, nº 10. 2001. Página 330.

⁴ Y no sólo *western*. El espaldarazo internacional definitivo al paisaje almeriense como escenario cinematográfico vendría proporcionado por dos superproducciones norteamericanas rodadas en tal localización: *Lawrence de Arabia* (*Lawrence of Arabia*, David Lean, 1962) y *Cleopatra* (*Cleopatra*, Joseph L. Mankiewicz, 1963). Para mayor información sobre los rodajes nacionales e internacionales en territorio almeriense, consulté, por ejemplo, la siguiente referencia: Lola Caparrós Masegosa. Ignacio Fernández Mañas. Juan Vizcaíno Soler. *La producción cinematográfica en Almería: 1951—1975*. Instituto de Estudios Almerienses. Almería. 1997.

⁵ Jesús García de Dueñas. José G. Maesso, el número 1. Diputación de Badajoz. Badajoz. 2003. Página 348.

De ahí que en el período que va —fundamentalmente— de 1964 a 1965 se produjera algo que va más allá de un mero cambio cuantitativo en la construcción y uso de las ‘infraestructuras *western*’ de nuestra geografía. Se trataba más bien de un fenómeno nuevo, casi impensable en la cinematografía española: la creación de un auténtico entramado industrial. El caso más paradigmático corresponde a una empresa, Producciones Cinematográficas Balcázar, que irrumpiría con tanto ímpetu en el subgénero que, en poco tiempo, se convertía en la firma más importante del *western* español, ocupando el lugar de prominencia hasta entonces disfrutado por Eduardo Manzanos. Como indica Vicente Vergara en su clásico ensayo “10.000 dólares para una masacre”: “*Se puede considerar a los Balcázar como auténticos responsables del boom del western en nuestro país [...] Fueron capaces de producir, en los ocho primeros meses de 1965 la friolera de 26 películas*”⁶. En realidad, la compañía había sido formada hacía más de una década en Barcelona y tenía un carácter marcadamente familiar⁷. Alfonso Balcázar —gracias al capital acumulado por su padre, el empresario Enrique Balcázar, en diversos negocios y aventuras financieras— fundaba la empresa en el año 1951. Bajo el sello de la productora verían la luz algunas películas firmadas por realizadores de cierto prestigio, como Francisco Rovira Beleta —*Once pares de botas* (1954)— o Antonio Isasi —*Relato policíaco* (1954)—. Incluso Alfonso Balcázar, después de un aprendizaje completamente autodidacta, llegaría a dirigir sus propios films, debutando con *La encrucijada* (1959). La vinculación de la familia Balcázar con el mundo cinematográfico se afianzaría en 1955 con la fundación de una distribuidora propia, la conocida marca Fílmex S.A., que tenía como principales responsables a Francisco Balcázar —hermano de Alfonso—, Alfredo Talarevich —que anteriormente había trabajado para la sucursal española de la Metro Goldwyn Mayer— y Alfredo Papo. La creación de la distribuidora supondría todo un incentivo para la productora, que progresivamente iría creciendo en aspiraciones. En 1964 pretendía dar el

⁶ Vicente Vergara. “10.000 dólares para una masacre (Un estudio del *spaghetti-western*)”. En *Cine español, cine de subgéneros*. Editorial Fernando Torres. Valencia. 1974. Página 84.

⁷ Esteve Rimbau es el único investigador que se ha ocupado de estudiar en profundidad la historia de la factoría de los Balcázar. La información que menciono a continuación está tomada de uno de sus artículos dedicado a esta peculiar productora: “Esplugas City: Al Oeste de Barcelona”, publicado en el n° 10 de la revista *Cuadernos de la Academia*, 2001 (páginas 315-325).

salto a la producción intensiva de películas del Oeste y el primer paso, como ya había demostrado hace años Eduardo Manzanos, no podía ser otro que hacerse con unos decorados estables. El lugar elegido para dar a luz un nuevo ‘poblado *western*’ español fue Esplugas de Llobregat, a pocos kilómetros de Barcelona. El Oeste también llegaba a tierras catalanas⁸. Una carta enviada por Alfonso Balcázar al alcalde de la localidad con fecha 4 mayo de 1964 ponía en su conocimiento la intención del productor de utilizar unos terrenos alquilados para construir sobre ellos el consabido bulvar de edificios y aceras de madera que constituía el decorado básico de cualquier film de *cowboys*:

*“Se trata de una calle de un típico pueblo del Oeste americano, para filmación de películas denominadas de western. Dicha construcción será a base de panots de madera prefabricados y de fácil montaje y desmontaje. Si por cualquier causa ese Ayuntamiento u Organismo superior, por razones de tipo urbanístico, precisase del terreno ocupado provisionalmente, esta empresa se compromete a desalojar en un mínimo tiempo los terrenos ocupados”*⁹.

Cuatro días más tarde el mismo Alfonso Balcázar solicitaba la construcción de unos estudios cinematográficos de nuevo en Esplugas, esta vez sobre unas instalaciones adquiridas, en los que pretendía rodar entre ocho y diez producciones anuales. Balcázar finalmente conseguiría el ansiado permiso legal. En palabras del estudioso Esteve Riambau:

⁸ Ya en el número 822 de la revista *Fotogramas* (julio de 1964, página 15) se hacía referencia en una información firmada por G. Orfila a un “primer «western» barcelonés” que “comenzaría a rodarse en otoño”. Se mencionaba el nombre de Miguel Iglesias como director previsto: “Hasta ahora Barcelona había quedado al margen del nuevo camino del cine español: el «western». Sin embargo, ya se habla del primer «western» barcelonés. Actualmente, Miguel Iglesias, uno de nuestros directores más veteranos, está preparando el primero”. Así se refería al proyecto el propio Iglesias: “En principio se titula «Río Salvaje», aunque seguramente lo cambiaré por «Río Sangriento», ya que existe una película de Elia Kazan que se llama así”. A pesar de lo fundadas que parecían tales declaraciones, el mencionado film no llegó a rodarse.

⁹ Texto de la misiva reproducido por Esteve Riambau en su ya mencionado artículo “Esplugas City: Al oeste de Barcelona”. *Cuadernos de la Academia* nº10. Madrid. 2001. Página 319.

*“El pleno municipal concedió, con fecha 12 de mayo de 1964, la autorización para el rodaje de películas en los terrenos situados entre las calles de la Riereta y Andreu Amat, sede del futuro poblado del Oeste. Dos meses más tarde, el 12 de julio, también se autorizaba la instalación de los estudios en el solar de la calle Sant Antoni Maria Claret. [...] Este poblado, situado a escasos kilómetros de Barcelona y pronto conocido popularmente como Esplugas City, había sido diseñado por Juan Alberto Soler, un veterano decorador formado como ayudante de Pierre Schild en Ufisa y posteriormente responsable de la escenografía de prácticamente toda la producción de Emisora Films. [...] Progresivamente, este fantasmagórico municipio de celuloide que ocupaba una superficie de 9.427 metros cuadrados, dispuso de tres calles y hasta un total de cuarenta casas repartidas en tres sectores: el del Oeste primitivo y minero, con casas de madera, el Oeste moderno, dotado de edificios de piedra y, por último, un ambiente típicamente mexicano”*¹⁰.

La revista *Fotogramas* ya recogía en su número 824 (julio de 1964) una mención al nuevo poblado que había nacido en España. La nota informativa se abría reseñando la llegada a nuestro país de Cameron Mitchell para participar en el rodaje de una producción *western*, pero pronto acababa derivando a una irónica reflexión sobre el subgénero que incluía la referencia a Espulgas.

“Cameron Mitchell y Ethel Rojo, él con su experiencia de actor y ella con su arrogante belleza, han venido a inyectarle nuevos bríos al «western» español que, de seguir por el actual camino, se convertirá en el maná del cine nacional. La película que interpretan los dos actores se llamará «Minnesota Clay», pero como, al parecer, al público la [sic] da lo mismo un páramo castellano que un páramo americano y Sierra Morena que las Rocky Mountains, mientras suenen tiros y cascos de caballos, los productores del país han encontrado las formas de que las

¹⁰ Esteve Riambau. “Esplugas City: Al oeste de Barcelona”. *Cuadernos de la Academia* n°10. Madrid. 2001. Páginas 320-321.

cámaras sigan girando. Por si no lo sabían, les diremos que hasta en Esplugas de Llobregat, en la puerta de entrada de la mediterránea Barcelona, se ha edificado ya, en un solar desocupado, el típico decorado que representa la calle principal de un pueblecito del Oeste, con la oficina de «sheriff» incluida”.

Unos meses más tarde, la misma revista *Fotogramas* dedicaba en su número 833 (octubre de 1964) un reportaje a página completa al poblado *western* barcelonés, bautizándolo ya en su título (“*Merodeo por Esplugas-City*”) con un nombre que pronto se popularizaría, ‘Esplugas City’:

“En un solar que fue hasta hace poco huerto, en el límite del casco urbano del pueblo de Esplugas, a doscientos metros de la carretera de Madrid a Barcelona y a quinientos escasos de los restaurantes «chic» de la Diagonal, rifles y pistolas se disparan bajo la mirada benevolente de la Guardia Civil. Nos hallamos en lo que los castizos no han de tardar en llamar Esplugas-City; ciento cincuenta metros del Oeste americano del pasado siglo, con olor a polvo y a establo, con cárcel, herrería y antro de perdición, amén de algún que otro «grocery» (vulgo, colmado).

Esplugas-City, como poblado del Oeste, no tiene prácticamente defecto alguno. Las casas de madera enmascaran completamente el paisaje del viejo Esplugas, con sus aires de huerto señorial, a la vera de Barcelona.

—Bueno —nos dicen—. Ha habido que cuidar el detalle. Tapar agujeros. Aquella cuba de madera, en el tejado de la casa de la esquina, esconde al ojo de la cámara una antena de T.V. Y aquellas chimeneas en la azotea [de la oficina] del sheriff disimulan un poste de electricidad”.

Esplugas City era algo más que la réplica catalana del poblado de Hoyo de Manzanares. Se trataba de un sistema de estudios concebido casi al modo *hollywodiense*, o, lo que es lo mismo, una auténtica industria que no sólo garantizaba un régimen continuado de producción cinematográfica, sino también el empleo ininterrumpido de una buena cantidad de trabajadores. El número de éstos podría ascender al centenar si hacemos caso de las declaraciones que Jaime Jesús Balcázar —hermano de Alfonso y director de

westerns bajo el sello de la compañía familiar— concedió al investigador Esteve Riambau: “los que estaban en nómina eran, básicamente, los empleados de los estudios: electricistas, carpinteros y técnicos de montaje o de doblaje. También estaban los del bar y los de oficinas, que eran 8 o 9 personas para administración y contabilidad. En total llegó a haber unas cien personas en nómina. En cambio, los directores y actores eran contratados por película y los caballos también eran alquilados”¹¹.

Ejemplos como la aparición casi espontánea de Esplugas City constituían hechos sorprendentes en el panorama de la cinematografía española de la época. O, mejor dicho — pongámonos pesimistas— en el panorama de la cinematografía española de *cualquier* época. Y es que un cine como el nuestro, ancestralmente yermo de cualquier tejido industrial, sólo había conocido a lo largo de toda su historia dos casos de producción exhaustiva que podían situarse al mismo nivel que el *boom western* de mediados de los sesenta: los estudios CIFESA y el imperio Bronston. Por lo demás, a efectos fílmicos, España había sido y seguiría siendo un auténtico páramo industrial.

Resulta ilustrativo a este respecto que, en octubre de 1964, la revista *Film Ideal* (número 154) publicara bajo el título “Notas sobre la situación industrial y económica del cine español” un completo artículo en el que se analizaba el estado de la cinematografía nacional en aquellos momentos. El texto resumía así el no muy esperanzador panorama:

“Se oyen continuas lamentaciones —y no sólo en España— sobre el tema de que “si bien se cuenta con una cierta producción de films, se carece de una industria cinematográfica sólida y estable”.

Pero alcanzar esta industria “sólida y estable” es una utopía, prácticamente. Lo dificultan, y casi lo impiden, los siguientes factores:

- 1. El producto film se rige por una demanda subjetiva. Su valor final, por tanto, se desconoce hasta el momento mismo de su presentación en público.*

¹¹ Ídem nota anterior. Página 323.

2. *El coste de un film, muy elevado, está sujeto a variables y a imponderables continuos. Un presupuesto inicial no es un coste definitivo*”.

El cine del Oeste patrio se alzaba como la auténtica excepción dentro de este árido paisaje y empezar a destacar, precisamente, por una producción masiva a un coste mínimo y una demanda subjetiva asegurada por unos cada vez mejores resultados comerciales. Un hecho sobre el que Jaime Picas reflexionaría (con cierto desasosiego) en las páginas de la revista *Fotogramas*, en un artículo titulado “El “*western*” español. Cine “nacional” con “patente extranjera” ” (número 835, octubre de 1964):

“¿Es que, por fin, ha hallado el cine español una base industrial sólida al descubrir un producto de garantizada “salida”? Es evidentemente [sic] que el «western», siempre que no aspire a separarse de los carriles del género, no requiere originalidad ninguna. Una confección rutinaria es la mejor garantía para el consumidor. El «western» medio es el «relleno» más eficaz para la programación de cualquier temporada. Fabricado en serie, se puede comprar (y hasta ver), con los ojos cerrados. Justo lo que faltaba al cine español que vaciló siempre en la elección temática cuando quiso industrializarse”.

La primera cita, tomada de las páginas de *Film Ideal*, plantea las preguntas necesarias para comprender el por qué del estallido industrial del *western* español. La segunda, reproducida del artículo de Jaime Picas, nos ofrece las respuestas.

Si desde las páginas de *Film Ideal* se nos habla de la necesidad de una “*una demanda subjetiva*” que presente un cierto grado de estabilidad como condición necesaria para disponer de una casi utópica “*industria cinematográfica sólida y estable*”, las películas del Oeste constituían, según Picas, “*un producto de garantizada salida*”. En el apartado anterior se apuntó el creciente interés que este tipo de cine empezaba a suscitar entre el público nacional de la época, como lo demostraban los buenos resultados obtenidos por los *westerns* españoles en algunas encuestas realizadas por revistas especializadas. Cabía esperar que el éxito se acentuara en los años siguientes. Desgraciadamente, no

disponemos de ninguna medida que garantice con un mínimo de rigor las cifras de espectadores de las películas estrenadas en España a mediados de los sesenta. Tal vez la forma más fiable de estimar los resultados en taquilla consista en el recuento del número de días que cada film se mantuvo en cartel a partir de su estreno madrileño, información que puede consultarse en los anuarios cinematográficos editados por el Sindicato Nacional del Espectáculo. Aun así debemos ser conscientes de que manejamos una infraestimación del éxito real de estas producciones, pues podemos suponer que la mayor parte de la vida comercial de las mismas transcurrió en circuitos de reestreno¹². El número de días de cartel tras el estreno aparece en las fichas de 22 de los 28 films que totalizan la producción *western* del año 1964. El hecho de que 13 de estas 22 películas igualaran o superaran la barrera de las dos semanas de permanencia —cifra más que estimable para la época, sobre todo si tenemos en cuenta que cinco de estos *westerns* alcanzaron los 21 días¹³—, induce a pensar que el género marchaba viento en popa en las taquillas españolas, aun admitiendo que cualquier deducción debe tomarse con la cautela pertinente¹⁴.

¹² Fijémonos por ejemplo en una crítica referente al film *El Zorro cabalga otra vez* (Ricardo Blasco, 1964) publicada en el número 930 de la revista *Fotogramas* (agosto de 1966). El firmante de la misma, de nuevo Jaime Picas, comentaba: “No es que se trate de una película como para hacer estallar las arcas de los productores, pero sí de una de esas obras de larga explotación”.

¹³ Estos cinco *westerns* fueron: el ya mencionado *Joaquín Murrieta* (George Sherman, 1964), la coproducción hispano-norteamericana *El dedo en el gatillo / Finger on the Trigger* (Sydney Pink, 1964), dos hispano-italianas — *El hijo de Jesse James / Solo contro tutti* (Antonio del Amo, 1964) y *Por un puñado de dólares / Per un pugno di dollari / Für eine handvoll dollar* (Sergio Leone, 1964)— y el film español *Los cuatrerros* (Ramón Torrado, 1964), si bien éste superó la cifra de las 21 jornadas en dos de los cines donde fue estrenado, el Rialto y el Fígaro, mientras que en el tercero, el Fantasio, se mantuvo en cartel durante 7 días escasos.

¹⁴ Y es que la validez de los datos ofrecidos por el Sindicato Nacional de Cinematografía debe ser también matizada. En primer lugar, como ya se ha comentado, el dato de permanencia tras el estreno no es facilitado en 6 de los *westerns* producidos en 1964. Por otro lado, tal cifra sólo se refiere a cines de la capital española y, como ya se ha comentado, no tiene en cuenta la vida comercial de los films en salas de reestreno. Además, el listado del anuario sólo garantiza que las películas consideradas se produjeron durante el año de referencia, en este caso 1964, no que fueran estrenadas a lo largo de tal año. De ahí que el dato de la fecha de estreno presente una notable variabilidad: podemos encontrar tanto *westerns* que llegarían a las pantallas comerciales en el propio año 1964 (como *Antes llega la muerte / I sette del Texas*, fecha de estreno: 6-11-64) como otros que padecerían una demora considerable por las razones más diversas (el caso más extremo

La segunda dificultad que impedía el establecimiento de una industria cinematográfica propiamente dicha en España se refería al “*coste de un film, muy elevado*” y difícilmente previsible *a priori* (“*está sujeto a variables y a imponderables continuos*”). Sin embargo, la explotación de los ‘poblados *western*’ imponía unas condiciones de producción que poco tenían que ver con las habituales del cine español. Los costes totales se dividían en dos: una inversión previa, robusta, que permitiera la construcción de un decorado estable para ser reutilizado en varias películas, y el coste propio de la producción de cada film en sí. La edificación de un poblado *western* constituía una aventura financiera que comportaba la necesidad del rodaje de un puñado de películas del Oeste para compensar lo invertido, pero, a cambio, hacía que el coste unitario de cada nuevo film se redujera considerablemente. Desde luego, ya no tenía sentido hablar de un “*coste elevado*” de una película en particular. La repetición de una misma temática, de unos mismos decorados, de una misma utilería y hasta de unos mismos profesionales facilitaba, por otro lado, una estimación muy aproximada del presupuesto antes de iniciar el rodaje, evitando en buena medida la aparición de “*variables y a imponderables continuos*”. Como en todo viaje, el paso más incierto era el inicial, en este caso, el levantamiento de los primeros poblados *western*. Pero una vez visto que las películas que se rodaban en ellos gozaban de una buena aceptación comercial, el camino a seguir por parte de los productores era obvio: la explotación intensiva, la elaboración de un tipo de producto, en palabras de Jaime Picas, “*fabricado en serie*”.

Fernando Moreno, desde las páginas de *Cinestudio* (número 36-37, agosto-septiembre de 1965) resumía la situación con escaso entusiasmo:

“Hoy, el camino es el «western», una enfermedad como tantas otras. Un producto que se vende con facilidad, aunque el mejor de ellos siga dándole risa al espectador español medio, que no parece creerse nunca lo que la pantalla le ofrece.

corresponde a *La ley del forastero* / *Sie nannten ihn Gringo*, estrenada el 14-10-68). Equiparar los datos de permanencia en cartel de todas estas películas supone mezclar fechas de estreno correspondientes a períodos con diferente grado de implantación comercial del género en España. Sin embargo, puesto que la mayoría de los films (14) llegaron a las pantallas a lo largo del año 1965, podemos considerar que la muestra presenta la suficiente homogeneidad para poder extraer conclusiones con cierta validez.

Pero se hacen en serie, de la misma manera que en otro tiempo se hicieron en serie otro tipo de films que algunos incautos pensaron que podían gustar”.

La ‘internacionalización’ del *western* español y la ‘unificación’ del *western* europeo. Nuestros socios norteamericanos y alemanes.

Pero ni el éxito de los *westerns* hispanos entre el público nacional ni la inversión realizada por los productores españoles bastarían por sí mismas para dar cuenta del impulso experimentado por el subgénero a mediados de los sesenta. Es necesario considerar un nuevo factor determinante: la dimensión internacional. Nuestros *westerns* se vendían bien en España, pero aún mejor en Italia —país coproductor con España por excelencia— y, todavía más sorprendentemente, eran exportados a un amplio abanico de mercados que, si bien no puede decirse que fueran de primera fila, constituían una fuente considerable de beneficios económicos. Y, por añadidura, la participación extranjera garantizaba un flujo de entrada de capital constante que reducía aún más la inversión de las productoras españolas en cada película.

Durante estos años se estrecharán los lazos coproductores con Italia mediante la adhesión al subgénero de nuevas empresas transalpinas y, asimismo, mediante la consolidación de la actividad de algunas ya asentadas, como el caso de P.E.A. la compañía de Grimaldi, sin duda la principal productora italiana del período.

Continúa asimismo el desarrollo de otro frente internacional, el hispano-norteamericano. El precedente, como se recordará, quedaba establecido con *Los pistoleros de Casa Grande* y también podría decirse que su responsable norteamericano, Lester Welch, representaba el patrón típico de productor estadounidense que participaría de ahí adelante en los *westerns* españoles: relativamente independiente y alejado del bullicio de los grandes estudios de Hollywood, especializado en realizaciones de presupuesto modesto y con una clara orientación comercial. El mismo Welch reincidiría con una segunda incursión en el cine del Oeste patrio, *El hijo del pistolero / Son of a Gunfighter* (Paul Landres, 1964), distribuida, al igual que *Los pistoleros de Casa Grande*, por la Metro Goldwyn Mayer. Otro productor norteamericano que presentaba un perfil muy similar era Sydney Pink, que también probaría fortuna en el subgénero con un film que él mismo dirigiría: *El dedo en el gatillo / Finger on the Trigger* (1964). Si había sido Maesso quien había introducido en nuestro país la primera coproducción *western* transatlántica, ahora otro

de los padres fundadores del subgénero, Eduardo Manzanos, se sumaba a la corriente aliándose con la modesta firma norteamericana Trident Films para producir *Kid Rodelo* (Richard Carlson, 1965), film que contaba con uno de los repartos más espectaculares de la historia del *western* español, incluyendo a primeras figuras de la interpretación estadounidense como Don Murray, Janet Leigh, Broderick Crawford y el propio Richard Carlson, quien, además de dirigir la cinta, intervenía en ella como actor secundario¹⁵. Obviamente, la participación norteamericana permitía el concurso de alguna que otra estrella de renombre y avivaba las esperanzas de éxito comercial entre los productores españoles, no sólo en lo que se refería al mercado español, sino incluso en el anglosajón. No obstante, el hecho de que los *westerns* hispano-norteamericanos llegaran a estrenarse con facilidad en las pantallas estadounidenses no implicaba forzosamente que constituyeran un éxito de crítica o público más allá del Atlántico. Fijémonos, por ejemplo, en las palabras que dedicaba a *Kid Rodelo* la prestigiosa revista *Variety* en su número correspondiente al 19 de enero de 1966: “*Amateurish western filmed in Spain with American cast toppers; adequate for kiddie matinees [...]. A juvenile oater, with a 10-gallon hatful of cliches, this made-in Spain pic has little to recommend it except, perhaps, a primitive sense of improvisation*”. La escasamente indulgente crítica permite apuntar una idea que retomaré más adelante en mi argumentación: los *westerns* españoles (incluso los financiados con

¹⁵ Eduardo Manzanos, sin embargo, no había estado involucrado en el proyecto desde sus inicios. *Kid Rodelo* había nacido con el título provisional de *Fugitivos de Yuma*. La primera petición de un permiso de rodaje para el film era presentada con fecha 21 de febrero de 1963 por J. Manuel Victoria de Lecea, consejero delegado de Hispamex Films S.A. El proyecto partía ya desde sus inicios como coproducción hispano-norteamericana con la firma Argo Films Inc. y el reparto previsto mezclaba nombres de actores estadounidenses y nacionales: John Kerr (como Kid Rodelo, el protagonista), Manuel Monroy, MacDonald Carey... El libreto original había recibido el beneplácito de la censura previa. “*No tiene el guión, sin embargo, nada reprochable, salvo la dureza con que se desarrollan los hechos, típica característica de esta clase de películas, por lo que el presente informe es favorable*”, era el comentario que el lector Gómez Pinilla había redactado con fecha 28 de julio de 1962. Sin embargo el productor español presentaba ante la Dirección General su renuncia con fecha 16 de abril de 1963. El proyecto reaparecía misteriosamente en 1965, esta vez de la mano de Eduardo Manzanos que solicitaba (el día 10 de marzo) la petición de rodaje en nombre de su productora Fénix Films. La aportación norteamericana recaía en este caso en la firma Trident Films de Nueva York. El film mantenía inicialmente el título previsto, *Fugitivos en Yuma*, que se convertiría en el definitivo *Kid Rodelo* en diligencia correspondiente fechada el 4 de octubre de 1965.

capital norteamericano) venían a adueñarse del terreno de los films de serie B estadounidenses.

Pero las coproducciones *western* hispano-estadounidenses también atraerían para sí a productores de reconocido prestigio. En algunos casos se trataba de profesionales caídos en desgracia. Es el caso de uno de los directores malditos por excelencia de Hollywood, Nicholas Ray, que acabaría vinculado a un proyecto español que respondía a un título un tanto *naif*: *El hombre malo*. En realidad no se trataba de una coproducción, sino, aún más curioso, de un film enteramente español producido por el prestigioso realizador. Si nos atenemos a los escasos documentos administrativos conservados, el impulso fundamental de la película bien podía haber partido del propio Ray. Al menos es su firma la que certifica una instancia, presentada ante el registro de la Dirección General de Cinematografía con fecha 4 de abril de 1963, en la que solicitaba —en calidad de productor y máximo responsable de la firma Leo Films S.L.— el pase por censura del guión del futuro film¹⁶. Podemos confiar en la capacidad de síntesis del censor Sebastián B. de la Torre, obligado por su oficio a una lectura exhaustiva del libreto, para hacernos una idea general de la trama fundamental del mismo. Así la resumía De la Torre en su informe (firmado el 15 de abril de 1963):

“Película del Oeste, de ese Oeste de líneas fronterizas entre Texas y Méjico. King, un “duro” al que han robado su ganado, se toma la justicia por su mano, cruza la frontera y se apodera del oro producto de la venta. Perseguido por las autoridades mejicanas, se salva embarcando con sus acompañantes —Gene y Scootty [sic], vaqueros, y Tex, Pace y Vance, pistoleros— en el “Ariel”, barco

¹⁶ Texto de la instancia:

“Nicholas Ray, mayor de edad, de nacionalidad norteamericana, casado, Director de “Leo Films, S.L.” y domiciliado en Madrid, en “El Peñasco”, La Moraleja

EXPONE: Que deseando en un futuro próximo y dentro de las normas establecidas, realizar la producción “EL HOMBRE MALO”, adjunta dos ejemplares de la misma a los correspondientes efectos y

SUPLICA: Se digne autorizar su censura previa. Gracia que no duda alcanzar del recto proceder de V.E., cuya vida guarde Dios muchos años.

En Madrid a tres de abril de mil novecientos sesenta y tres”.

fluvial, cuy [sic] capitán, Matt, es antiguo amigo de King, aunque lo separen ciertas rivalidades amorosas... La trama se reduce a esto: persecución de los mejicanos y defensa de los perseguidos; incidencias con los pistoleros codiciosos del oro... y desplantes entre el capitán y King... Al final, los pistoleros mueren acribillados por los mejicanos, el oro cae en manos de estos últimos, los perseguidos se salvan, King quita la novia —Ernine— al capitán, siguiendo su costumbre, pue [sic] ya en otra ocasión le había quitado a Viviane... y el capitán queda solo en su barco siguiendo el curso del río...”.

Ni el padre Stahelin ni el padre Villares, censores asignados, encontraron impedimentos de ningún orden en el guión de *El hombre malo* (si bien Stahelin criticaba cierto “*ambiente de confusa moralidad*”)¹⁷. La mayor objeción puede encontrarse en el informe del propio Sebastián B. de la Torre y se refiere al trato dispensado a los personajes mejicanos:

*“Únicamente consideramos oportuno hacer una objeción. Se trata de las fuerzas mejicanas. Los perseguidores, según el texto, son: el gobernador Huertas con sus soldados y el general Canales con sus bandidos, lo que concede a los bandidos mejicanos un cierto carácter institucional. Si la película se rueda en España creo que este extremo debe paliarse un poco al menos como gentileza al pueblo hermano...”*¹⁸.

¹⁷ Los informes completos de ambos censores fueron los siguientes. Padre Manuel Villares: “*Película de aventuras en el Oeste a través del Río Grande del Norte, en la frontera de Méjico y Texas. Unos cuatreros americanos que se pasan a territorio mejicano y que, huyendo de los guardias mejicanos, se refugian en un barco que hace el servicio a lo largo del río. La película no tiene violencias exageradas ni defectos de forma. No le encuentro, pues, reparo alguno*”. Padre Stahelin: “*Película de pistoleros en la frontera de Méjico y Estados Unidos. Ni mejor ni peor que otras del género. Aunque todo se desarrolla en un ambiente de confusa amoralidad y el aventurero King se presenta de manera simpática, creo que, dado el género cinematográfico, la película no presenta peligrosidad para mayores de 18 años*”.

¹⁸ Además, De la Torre mostraba su extrañeza acerca del título propuesto para el film: “*Y lo del título tampoco se ve muy claro. Ningún hombre destaca expresamente por su maldad. O todos moros o todos cristianos*”. Por lo demás, el guión estaba exento de cualquier inconveniente: “*El guión, de acuerdo con la*

El hombre malo se hacía así con el dictamen favorable de la Comisión Delegada para la Censura de Guiones Cinematográficos. La Dirección General notificaba la decisión al propio Nicholas Ray en carta fechada el 26 de abril de 1963. Sin embargo, el rastro administrativo del proyecto, que nunca se rodó, desaparece con ese documento. Tan sólo podemos hacer conjeturas acerca de cuál hubiera podido ser la aportación de Nicholas Ray al panorama del *western* español.

Pero también las grandes productoras norteamericanas comenzaban a interesarse por las posibilidades de producción *western* que ofrecía España. Por ejemplo, en una carta remitida a la Dirección General con fecha 24 de julio de 1964, Vicente Sempere —director de la empresa española Halcón Producciones Cinematográficas S.L.— ponía en conocimiento de dicho organismo que se encontraba en trato con el famoso productor *hollywoodiense* Samuel Goldwyn para el rodaje de una película del Oeste que respondía al título —tan *naïf* como el del film de Ray— de *El hombre del caballo grande*. Sempere pretendía asegurarse de que el guión recibía el visto bueno de la Dirección General antes de pasar a una fase más avanzada de negociaciones con Goldwyn:

“Halcón, Producciones Cinematográficas S.L. tiene el proyecto de realizar una coproducción Hispano-norteamericana con la Empresa Pans Productions Samuel Goldwyn Studios, 1041 North Formosa Avenue de Hollywood, California; pero antes de adquirir compromisos firmes con la misma, desearía fuera sometido a censura previa de guión “El hombre del Caballo Grande” ya que en el caso de no merecer su aprobación renunciaríamos a esta coproducción”.

trama, es totalmente limpio, como corresponde a las películas de género. Su confección, a efectos técnicos, perfecta”.

El mencionado guión, firmado por dos profesionales norteamericanos, John Morton y Jay Simms¹⁹, narraba cómo un joven vaquero, Travis, y su fiel acompañante, Santos encuentran oro, siendo el primero asesinado en el proceso de registrar la mina. A resultas del crimen Santos se pone en contacto con Cooper Raven, tío del fallecido Travis y antiguo pistolero que ahora lleva una vida de retiro bajo un nombre falso, que se encargará de impartir justicia. Los comentarios de los censores —“*Guión para una película del Oeste. Ambiente de buscadores de oro. Sin reparos*”, “*Una película más del Oeste, con los elementos propios del género. No veo nada grave que oponer*”— confirman lo que ya puede intuirse a partir de este breve esbozo: se trata de un *western* rutinario sin excesivas complicaciones argumentales. A pesar del dictamen favorable de la censura —que se hacía llegar a Vicente Sempere en carta fechada el 6 de agosto de 1964— y por motivos desconocidos, el proyecto nunca llegaría a alcanzar la fase de rodaje.

Otros films patrios planteados en régimen de coproducción con grandes compañías estadounidenses gozarían de mayor fortuna que *El hombre del caballo grande* y llegarían a estrenarse en las pantallas internacionales. La pequeña productora española C.B. Films parecía encontrar su gran oportunidad en su alianza con la mismísima Mirisch Corporation para rodar casi una superproducción planteada como continuación del más famoso *western* de John Sturges: *El regreso de los siete magníficos / Return of the Seven* (Burt Kennedy, 1966). El film contaba con la presencia de uno de los ‘magníficos’ protagonistas de su precedente —nada menos que el actor Yul Brynner—, con el intérprete y realizador mejicano Emilio Fernández —dando vida al villano de la narración— y con rostros secundarios bien conocidos por cualquier aficionado al cine del Oeste norteamericano,

¹⁹ La carrera como guionista de Jay Simms se centró fundamentalmente en la televisión, colaborando en algunas series *western* tan conocidas como *Rawhide*, *The Rifleman* o *Gunsmoke*. Su participación en guiones cinematográficos se reduce prácticamente a films de ciencia ficción de escasa entidad y presupuesto: *The Killer Shrews* (Ray Kellog, 1959), *The Giant Gila Monster* (Ray Kellog, 1959), *The Creation of the Humanoids* (Wesley Barry, 1962)... En este ámbito, tal vez su trabajo más conocido sea el guión de *Pánico infinito* (*Panic in year zero*, Ray Milland, 1962), que, por cierto, firmaría junto al co-escritor de *El hombre del caballo grande*, John Morton. Respecto a este segundo guionista, no conozco ninguna referencia aparte de su colaboración con Simms en el film de Milland.

como Warren Oates o Claude Akins. El realizador escogido para llevar a cabo el proyecto fue todo un especialista en el género, Burt Kennedy²⁰.



Ilustración promocional de *El regreso de los siete magníficos* (1966).

²⁰ Burt Kennedy (1922-2002) se inició en el género como guionista, destacando principalmente como escritor de alguno de los reputados *westerns* de Budd Boetticher: *Seven Men from Now* (1956), *The Tall T* (1957), *Ride Lonesome* (1959) y *Comanche Station* (1960). Con la década de los sesenta inició su carrera en la realización, dirigiendo conocidos *westerns* como *The Canadians* (1961), *Los desbravadores* (*The Rounders*, 1965), *Ataque al carro blindado* (*The War Wagon*, 1967), *También un sheriff necesita ayuda* (*Support Your Local Sheriff*, 1969), *Duelo de pillos* (*Dirty Dingus Magee*, 1970), *Látigo* (*Support Your Local Gunfighter*, 1971) o *Ladrones de trenes* (*The Train Robbers*, 1973).

Pero al hablar de las relaciones entre Hollywood y España resulta inevitable la mención de un nombre: el del célebre productor Samuel Bronston. Bronston también visitaría el *western* español participando en una película singular, *Pampa salvaje / Savage Pampas* (Hugo Fregonese, 1965). Su peculiaridad empezaba ya en la extraña mezcla de capital internacional que había hecho posible su rodaje: español (Producciones Jaime Prades, 50%), argentino (Dasa Films, 30%) y norteamericano (Samuel Bronston International, 20%). Pero, además, hacía gala de una adscripción al género *western* un tanto laxa: su acción no se situaba en las praderas norteamericanas, sino en la pampa argentina a la que alude el título. Volveremos más adelante, con mayor detenimiento, sobre esta interesante producción.

En resumen, este ‘segundo frente’ internacional de coproducciones españolas que implicaba la colaboración de la industria cinematográfica norteamericana se consolidaría respecto a años anteriores. Empero, nunca alcanzaría una relevancia en términos cuantitativos equiparable a la de nuestro ‘primer frente’ internacional, es decir, las asociaciones con productoras italianas. De hecho, éstas resultaban tan aplastantemente mayoritarias que algunos miembros de la Junta de Censura casi parecían dar por sentado que toda coproducción *western* española se había rodado en cooperación con el país transalpino. Citaré dos *lapses* significativos. Manuel Andrés Zabala se refería a *El dedo en el gatillo* como “coproducción hispano italiana” en la sesión del 12 de enero de 1965 cuando, como ya se ha comentado, la verdadera nacionalidad del film era hispano-norteamericana. Asimismo, el padre Stahelin adjudicaba a *Pampa salvaje* la condición de “coproducción hispano-italo-argentina” en su valoración del guión de la película fechada el 17 de marzo de 1965. Este tipo de pequeñas equivocaciones nos revelan, además, que — al menos en lo que se refiere al juicio de algunos censores— en la mayoría de los casos la factura técnica y artística de un *western* realizado con capital norteamericano no se llegaban a diferenciar demasiado ostensiblemente de la que pudiera hallarse en un típico *western* hispano-italiano.

Pero la novedad más relevante de este período tal vez se refiera a la aparición de un ‘tercer frente’ internacional (y ‘segundo frente’ europeo) con Alemania, que sería

introducido en nuestro país fundamentalmente por de la firma de los Balcázar. La cinematografía germana no era ajena al cine del Oeste, género al que había accedido casi de igual forma que la española: mediante las adaptaciones de la literatura popular local. Las novelas de Karl May²¹ sobre el aventurero blanco Old Shatterhand y su fiel compañero, el indio Winnetou, podrían considerarse como el equivalente teutón de la saga del Coyote, con la que compartían por lo menos dos aspectos: su influencia sobre el imaginario colectivo de generaciones de jóvenes del país y la presencia de ciertos rasgos de identidad nacional en la narración²². La obra de May había llegado al celuloide en 1962, con el film *El tesoro del lago de la plata* (*Der Schatz im Silbersee*, Harald Reinl, 1962), obra que popularizaría tanto a su realizador, Harald Reinl, como los intérpretes que daban vida a los dos protagonistas, el norteamericano Lex Barker y el francés Pierre Brice.

²¹ Karl May (1842-1912) constituye una de las grandes figuras de la literatura popular europea. Tras una infancia marcada por la miseria y las penalidades —que hicieron que el futuro escritor fuera encarcelado durante ocho años por hurtos y estafas— iniciaría en la edad adulta una fructífera carrera literaria. En 1893 publicaría la novela *Winnetou I* donde introducía a sus dos personajes más famosos: el indio Winnetou y su hermano de sangre blanco Old Shatterhand. Para mayor información sobre May y sus adaptaciones fílmicas recomiendo la consulta del completo artículo *La marca de Winnetou* firmado por el investigador alemán Christiane Habich e incluido dentro del número monográfico dedicado por la revista *Nosferatu* al *western* europeo (*Nosferatu* n° 41-42, octubre de 2002, páginas 43-53).

²² En la obra de May la componente típicamente nacional puede resultar menos evidente que en las primeras novelas mallorquinianas sobre el Coyote, pero no por ello es inexistente. Por ejemplo, basta mencionar el origen germano del personaje protagonista de sus narraciones, Old Shatterhand: se trataba en realidad de un topógrafo teutón llamado Karl que había emigrado desde Europa al Oeste. A modo de ilustración, podemos citar unas líneas del crítico alemán Günter Seulen reproducidas por el ensayista Christiane Habich en su mencionado artículo *La marca de Winnetou* (*Nosferatu* n° 41-42, página 51): “*El público alemán ha tenido que conformarse hasta ahora con héroes extranjeros, sobre todo americanos. Pero Old Shatterhand es una personificación de ideales alemanes por antonomasia, y Winnetou puede contar con el agradecimiento de los lectores alemanes durante decenas de años porque supieron valorar la calidad made in Germany de los ‘superalemanes’. La ideal conjunción entre el representante ligeramente melancólico del pueblo de las pieles rojas en extinción y el noble sabio que no se presenta como un conquistador sino como un hombre comprensivo, halaga el espíritu de los lectores alemanes. [...] Winnetou y Old Shatterhand son un invento alemán*”. Un análisis más detallado acerca de las referencias culturales y raciales alemanas en la obra de May puede encontrarse en el clásico trabajo de Christopher Frayling *Spaghetti Westerns. Cowboy and Europeans from Karl May to Sergio Leone*. Ed. Routledge/Kegan Paul. Londres. 1971.



Imagen promocional de *El tesoro del lago de la plata* (1962).

Fuente: Nosferatu nº 41-42. San Sebastián. Octubre 2002.

Aunque el personaje de Winnetou daría lugar a un ciclo de películas que se prolongaría a lo largo de toda la década de los sesenta²³, la participación de Alemania en

²³ El ciclo de Winnetou se abrió con la mencionada *El tesoro del lago de la plata*, apadrinada por el productor Horst Wendlandt. El éxito del film lanzaría a Wendlandt al rodaje de nuevos films de Winnetou a razón de uno por año. La aparición de una segunda firma productora interesada por el personaje, la CCC de Artur Brauner, prácticamente duplicaría la tasa de producción de películas sobre el personaje. A *El tesoro del lago de la plata* seguirían *Furia apache* (Winnetou I, Harald Reinl, 1963), *La última batalla de los apaches* (Old Shatterhand, Hugo Fregonese, 1963), *La carabina de plata* (Winnetou II, Harald Reinl, 1964), *Los buitres* (Unter Geiren, Alfred Vohrer, 1964) —en la que la estrella norteamericana Stewart Granger sustituía a Lex Barker, motivando, por ende, un cambio también en el nombre del personaje protagonista, Old Shatterhand, que pasaba a ser denominado Old Surehand— *El asalto de los apaches* (Der Ölprinz, Harald Philipp, 1965), *El justiciero de Kansas* (Old Surehand I, Alfred Vohrer, 1965) —estas dos últimas manteniendo a Granger como protagonista—, *El día más largo de Kansas City* (Winnetou und das Halbblut Apanatschi, Harald Philipp, 1966) —que recuperaba al actor Lex Barker—, *Hombres desesperados* (Winnetou und sein Freund

coproducciones tanto con España como en Italia (bilateralmente o de forma tripartita) significaría la verdadera ‘unificación’ del cine del Oeste europeo, de modo que a partir de estas fechas habremos de hablar de un estilo (argumental y pronto también visual) único para el *western* continental: los rasgos localistas que habían caracterizado los orígenes del subgénero en España y Alemania quedaban definitivamente abandonados.

Old Firehand, Alfred Vohrer, 1966) —en el que la inclusión de un nuevo actor protagonista, Rod Cameron, volvía a traducirse en una nueva denominación del personaje principal, esta vez como Old Firehand— y *El valle de los héroes* (*Winnetou und Shatterhand im Tal der Toten*, Harald Reinl, 1968). Recientemente, el personaje de Winnetou fue objeto de una parodia en el film *El tesoro de Manítú* (*Der Schuh von Manitou*, Michael Herbig, 2001). El hecho de que, como ya habrá apreciado el lector, todas las películas constitutivas de la saga fueran estrenadas en España constituye una prueba fehaciente del éxito internacional de este peculiar ciclo de *westerns*.

Un hombre impone la ley. La nueva normativa de García Escudero.

Todas estas razones pueden explicar el porqué de la ‘fiebre del oro’ del *western* español, pero no dan respuesta a una cuestión igualmente relevante: ¿por qué tal *boom* se produce, precisamente, en torno a los años 1964 y 1965? Una respuesta —la obvia, la habitualmente esgrimida por muchos aficionados al género— consiste en fijar las causas en el enorme éxito de taquilla mundial conseguido por el film de Sergio Leone *La muerte tenía un precio* —y, en menor medida, por su precedente, *Por un puñado de dólares*—. La afirmación tiene mucho de verdad, pero podemos buscar otras causas, por ejemplo, en el ámbito administrativo.

El espíritu reformista que había caracterizado la labor de José María García Escudero desde su nombramiento al frente de la Dirección General de Cinematografía llegaría a su máxima expresión con los cambios legislativos introducidos por la Orden del 19 de agosto de 1964 para el Desarrollo de la Cinematografía Nacional, acordada por la Comisión Delegada de Asuntos Económicos a propuesta del Ministerio de Información y Turismo y publicada en el número 210 del Boletín Oficial del Estado (1 de septiembre del mismo año). Las Nuevas Normas para el Desarrollo de la Cinematografía, más que una corriente de aire renovado, constituirían todo un cambio climático que iba a sacudir el panorama fílmico español, incluyendo, por supuesto, al género *western*.

Para empezar, la nueva legislación fulminaba el antiguo sistema de clasificación por categorías y pasaba a contemplar dos cauces de ayuda estatal. El primero, que se refería a una subvención oficial que podía alcanzar el valor del 15% de los beneficios en taquilla, quedaba establecido en el Artículo 17 de la recién creada normativa:

“ARTÍCULO 17. A los productores de películas españolas de largo metraje se les concederá una subvención en metálico equivalente al 15 por 100 de los ingresos brutos en taquilla producidos por la exhibición de cada película en España.

Cuando las películas españolas se exhiban en programas dobles, la protección consistirá en un 12 o un 3 por 100 de los rendimientos, según sea o no la

película base de programa, considerándose como tal la proyectada en la última hora de la tarde y de la noche.

Asimismo, los productores podrán percibir, al final de cada ejercicio económico, y teniendo en cuenta las disponibilidades del Fondo de Protección, una subvención complementaria en proporción a los ingresos brutos obtenidos por la exhibición de cada película en España durante el año, sin que por tal concepto puedan percibir como subvención total más del 50 por 100 de dichos ingresos”²⁴.

El segundo cauce para la percepción de ayudas se refería a la concesión de un crédito de un millón de pesetas por parte del Instituto Nacional de la Cinematografía, tal como se indicaba en el Artículo 23:

“ARTÍCULO 23. El Instituto Nacional de la Cinematografía otorgará a los productores de películas nacionales de largo metraje, con cargo al Fondo de Protección a la Cinematografía, un anticipo sin interés, por película, en la cuantía de un millón de pesetas.

Dicho anticipo deberá amortizarse con cargo al importe total de la protección económica que a cada película corresponda , en la medida en que dicha protección se vaya produciendo, y, como mínimo, en tres anualidades de 50, 30 y 20 por 100, respectivamente, de aquél, que el beneficiario deberá completar si la protección no las cubriere”.

Las condiciones que regulaban la denegación del crédito aparecían formuladas en el artículo siguiente, el 24, de la nueva legislación. Siempre y cuando la productora solicitante se mantuviera al corriente en la amortización de los préstamos que le hubieran sido otorgados con anterioridad, una nueva solicitud de anticipo sólo podía ser rechazada por un dictamen de la Comisión del Instituto Nacional de Cinematografía que pusiera en duda la viabilidad comercial del film en cuestión:

²⁴ Las diversas citas acerca de la normativa están tomadas del *Anuario español de cinematografía 1963-1968*, que reproduce en uno de sus apartados el texto íntegro de todas las disposiciones legales relacionadas con la industria fílmica promulgadas durante el período.

“ARTÍCULO 24. El anticipo no se otorgará:

- a) A los proyectos que, previo informe de la Comisión del Instituto Nacional de la Cinematografía, no ofrezcan garantías mínimas de rentabilidad.*
- b) A los productores que tengan pendiente de pago la amortización de un anticipo anterior”.*

He aquí el giro copernicano introducido por las normas patrocinadas por García Escudero: la obtención de beneficios estatales ya no venía fijada por una evaluación de la calidad de la película —subjetiva y, a veces, completamente arbitraria— determinada en votación por los miembros de la Junta de Clasificación de la Dirección General. Ahora, el criterio de decisión radicaba en las posibilidades comerciales del film —bien directamente (un 15% de los beneficios en taquilla), bien indirectamente (mediante el informe de viabilidad del Instituto, que si bien mantenía un cierto grado de arbitrariedad, ya no se basaba en pautas estético-técnicas). La sustitución del concepto de ‘calidad’ (o supuesta calidad) por el de ‘comercialidad’ como patrón de medida para cuantificar la protección gubernamental sólo podía beneficiar a un género como el *western* español, mejor posicionado en esta segunda dimensión que en la primera.

Aún había más. Entre los objetivos de la nueva legislación se encontraba el patrocinio de las coproducciones con países extranjeros, a las que se reconocía con el mismo derecho a la protección que las películas genuinamente españolas:

“ARTÍCULO 21. Las películas realizadas en el régimen de coproducción, disfrutarán de la misma protección que las íntegramente nacionales, siempre que se asegure el equilibrio global de aportaciones entre los correspondientes países coproductores y entre las coproducciones realizadas por el productor español interesado.

A efectos de los beneficios por la difusión de coproducciones en el extranjero, se atenderá al régimen de participación de rendimientos pactado por los coproductores en el correspondiente contrato”.

Vale la pena resaltar la importancia del segundo párrafo del Artículo 21. Las coproducciones resultaban particularmente privilegiadas por la nueva normativa ya que la subvención estatal no sólo quedaba determinada por la carrera comercial del film en territorio español (Artículo 17, ya citado), sino que se veía incrementada por la difusión internacional del mismo, como quedaba reflejado en los Artículos 18 y 19:

“ARTÍCULO 18. Independientemente de lo dispuesto en el artículo anterior, los productores de películas españolas de largo metraje percibirán una subvención en metálico en proporción a la difusión real en el exterior de las películas que hayan vendido durante el año para su exhibición en el extranjero, a su concurrencia, con carácter oficial, a festivales internacionales y, en su caso, a los premios oficiales obtenidos en ellos durante el período de tiempo mencionado.

ARTÍCULO 19. A los efectos del artículo anterior, se atenderá al número de países, importancia de sus respectivos mercados cinematográficos, número de exhibiciones y número y carácter de las salas”.

En definitiva, podemos sintetizar el espíritu de las nuevas normas reproduciendo parte del texto que servía como preámbulo a las mismas, y que podemos interpretar como toda una declaración de intenciones. En él se destacaba como novedad fundamental...

“que el actual sistema de protección directa, mediante subvenciones que otorga una Junta de Clasificación independientemente de la suerte comercial de la película e incluso aunque ésta no llegue a estrenarse, se sustituye por otro, en que el importe de la ayuda (con posibilidad de un anticipo fijado con carácter general) se determina mediante un tanto por ciento del rendimiento que cada película obtenga en taquilla, con un límite fijado en relación a la suma total de ingresos

brutos, reservándose un porcentaje como premio a la difusión de las películas en el exterior. Con este sistema, que es sustancialmente semejante al que con resultados positivos viene funcionando en otros países y por cuya adopción en nuestra Patria se han pronunciado la inmensa mayoría de los profesionales, se facilita decisivamente la orientación de la industria de producción a la conquista de los mercados, tanto interior como exterior”.

Y, en efecto, las nuevas disposiciones cumplieron con creces su objetivo de propiciar una orientación más comercial dentro del cine español. Su aparición resultó tan determinante que Esteve Riambau apunta que la promulgación del nuevo marco legal pudo constituir la principal razón que impulsó a los Balcázar a tomar la decisión de levantar Esplugas City y apostar por la producción intensiva de *westerns*:

“Las nuevas normas de protección a la cinematografía española impulsadas por José María García Escudero anunciaban vientos favorables para una empresa con las pretensiones industriales de la de los Balcázar y, en mayo de 1964, éstos adquirieron unos terrenos en Esplugues de Llobregat para la construcción de unos terrenos cinematográficos. [...] Durante los dos primeros años en los que García Escudero estuvo al frente de la Dirección General de Cinematografía y Teatro, P.C. Balcázar había mantenido su habitual política de producción de un cine de género y con pretensiones comerciales [...]. No obstante, tan pronto el nuevo Director General designado por Manuel Fraga Iribarne promulgó, a finales de 1964, una nueva política de protección cinematográfica basada en la reepitelización de un cierto tejido industrial que tenía su mejor puntal en unas coproducciones generosamente beneficiadas por las subvenciones automáticas derivadas de la recaudación en taquilla, los Balcázar interpretaron correctamente el mensaje de por dónde irían los tiros”²⁵.

²⁵ Esteve Riambau. “Esplugas City: Al oeste de Barcelona”. *Cuadernos de la Academia* n°10. Madrid. 2001. Páginas 318-319.

Los tiros iban, efectivamente, disparados por *colts* y *winchesters*. El nuevo género descubierto por la cinematografía española comenzaba a despuntar como fenómeno económico y el remozado ‘ecosistema legal’ respaldado por García Escudero favorecía que muchas productoras, de menor envergadura que la Balcázar, se decidiesen a probar fortuna con la realización de películas del Oeste. No obstante, el hecho de que las nuevas disposiciones fueran proclives a un cine eminentemente comercial, cuya máxima expresión en la España de los sesenta podía ser el *western*, no significa en modo alguno que éstas suprimieran por completo las dificultades administrativas que acechaban a los productores.

Por ejemplo, el nuevo régimen de protección no eliminaba instantáneamente el antiguo sistema de clasificación, simplemente lo mantenía comatoso durante un cierto período de transición. La nueva política de concesión de ayudas se aplicaría con carácter obligatorio a aquellos films cuyos permisos de rodaje fueran solicitados con fecha posterior al 1 de enero de 1965, pero, en aquellas otras películas entradas en fase de producción sin haber recibido todavía la correspondiente clasificación, la Dirección General dejaba a la discreción de los productores la aplicación de la normativa antigua o la moderna:

“Los productores de películas realizadas con anterioridad y no clasificadas por la Junta correspondiente ni puestas en explotación en la fecha expresada podrán optar entre el régimen de protección de la presente orden o el sistema anterior”.

Este párrafo, incluido dentro del apartado de “*Disposiciones transitorias*” de la Orden del 19 de Agosto, concedía un cierto grado de libertad a los productores que, a primera vista, podía ser saludado como muy positivo. Sin embargo, constituía también un arma de doble filo que podía provocar efectos adversos a los intereses de estos profesionales. Un productor convencido de las excelentes cualidades técnicas o estéticas de su obra, o que confiara en éstas más que en la viabilidad comercial del producto, podía acogerse a la antigua normativa dando por hecho que su película lograría una buena clasificación... sin tener en cuenta que el paso por la Junta siempre introducía un elemento caótico-aleatorio que hacía imposible prever los resultados. Resulta interesante prestar

atención al caso de *El hijo de Jesse James / Solo contro tutti* (1964), un *western* con ciertas aspiraciones artísticas realizado por Antonio del Amo²⁶ en régimen de coproducción (involucrando a la compañía del propio director, Apolo Films, y a P.E.A, la firma italiana de Grimaldi). Aunque no podemos hablar de una película de gran originalidad, Del Amo supo conferir al film una realización sobria pero dinámica, con un buen uso —muy clásico— de los movimientos de cámara y de la puesta en escena que dotan a la cinta de una estética en cierto modo próxima a la de las producciones de Marchent. Destaca especialmente la secuencia de inicio —el asesinato del legendario forajido Jesse James contemplado por su propio hijo—, una de las mejores del *western* español de la época a la que me referiré con más detenimiento más adelante. *El hijo de Jesse James* verdaderamente era un film del Oeste por encima de la media (de la media española, se entiende). El elevado presupuesto de la producción (9.694.195 pesetas por la parte española, según se recoge en el correspondiente informe del Sindicato Nacional del Espectáculo) se traducía eficazmente en la inclusión de escenas genuinamente propias del cine del Oeste norteamericano —como una espectacular carrera de carromatos para la obtención de tierras, que tiene su referente obvio en el film *Cimarrón* (*Cimarron*, Anthony Mann, 1960) o una *square dance* al estilo del baile fordiano de *Pasión de los fuertes* (*My darling Clementine*, John Ford, 1946)— pero que, por la consabida precariedad de medios, en muy raras ocasiones podían ser contempladas en un *western* nacional. El propio Del Amo parecía muy consciente de las pretensiones de calidad con las que había concebido el film, como reconocía en una instancia cursada a la Dirección General —que luego se comentará con más detalle— en la que manifestaba:

²⁶ Realizador con una de las carreras más extrañas dentro de la historia del cine español, Antonio del Amo (1911-1991), tras una época juvenil dedicada a la crítica cinematográfica, participa durante la guerra civil en el rodaje de documentales de propaganda para el bando republicano, colaborando con el batallón del famoso Valentín R. González, el 'Campesino'. Derrotadas las tropas republicanas, cae prisionero y es puesto en libertad gracias a la intervención de su amigo Rafael Gil. Tras el fracaso de sus primeras realizaciones post-bélicas caracterizadas por un cierto contenido social, acabaría finalmente abocado a un cine de menores aspiraciones 'autorales' pero económicamente más rentable, convirtiéndose en el director por excelencia de los films protagonizados por el niño cantante Joselito.

“el Productor y Director de esta película ha intentado hacer un “western” que se aparte de la categoría “standard” o llamada clase B a fin de dignificar este género que al no sernos idóneo a los españoles debemos cuidar al máximo, recreando unos ambientes y unas formas de vida que no corresponden a nuestro país. Esta finalidad la ha realizado el que suscribe con entusiasmo y con un espíritu artesano, buscando cuidadosamente cada localización y extremando un espíritu de exigencia en cada encuadre y en cada detalle ambiental exactamente igual que si se tratara de una película española de su categoría”.

Del Amo podía haber mimado cuidadosamente su obra, pero había cometido un ligero error de cálculo: someter la película —a la que había sido concedido el permiso de rodaje el 22 de septiembre de 1964— al arbitrio del antiguo sistema de clasificación. De los quince votos emitidos por los miembros de la Junta, reunidos en sesión el día 13 de julio de 1965, sólo cinco apostaron por la categoría de *primera B*²⁷. Los otros diez se decantaron por *segunda A*, clasificación finalmente asignada al film.

Tal resultado representaba un duro varapalo para las aspiraciones económicas de Del Amo, que, con fecha de entrada en el registro ministerial de 21 de julio de 1965, presentaba la ya mentada instancia en la que solicitaba la revisión de la categoría concedida. El realizador y productor estructuraba su alegato en siete puntos, correspondiendo el primero a las ya aludidas pretensiones artístico-técnicas de la cinta. Del Amo aseguraba que el logro de tal nivel de calidad había requerido *“un esfuerzo económico por encima de lo normal y un despliegue de medios de rodajes en exteriores que ha hecho sobrepasar los nueve millones (sólo la parte española, sin contar la parte italiana)”* (punto segundo) que resultaba difícil de amortizar con el baldón de una categoría de *segunda A* (punto tercero) y que la confianza en un adecuado respaldo oficial constituía uno de los motivos que habían justificado la fuerte inversión realizada por su parte en la producción (punto cuarto): *“entre las razones de peso para invertir en esta película un presupuesto tan por encima de lo corriente, figuraba la aspiración y necesidad de que la clasificaran en*

²⁷ Curiosamente, uno de estos cinco votos fue emitido por Joaquín Romero Marchent, quien suponemos debía estar especialmente sensibilizado ante las producciones *western*.

primera categoría”. La concesión de la categoría de *segunda A* no había sido prevista por el productor y frustraba completamente todas sus estimaciones de beneficios (punto quinto): “*teniendo en cuenta que los números fueron hechos con prudencia y sin más ambición económica que el de una operación con un margen de ganancia muy justo, sería para el que suscribe una ruina completa, pues la diferencia que existe entre la 2ª A que se le ha concedido (con su techo de 1.800.000’ — Pesetas) y la 1ª B con su correctivo, que es el cálculo que había hecho el que suscribe con arreglo al esfuerzo de Producción y coste de la película, es de más de 900.000’ — Pesetas*”. Finalmente, Del Amo se comprometía a realizar algunas modificaciones en el metraje de la película, consistentes en la “*revisión del montaje de algunas escenas, sobre todo en la paliza del rollo 5, y en la carrera de carros del rollo 6, mezclando nuevamente dichos rollos, por si estos cambios pueden servir de pauta a una nueva revisión y valoración. También ha quitado el que suscribe todos los encadenados de la película, mal ejecutados e innecesarios dentro de una ortografía moderna*” (punto sexto). El último apartado de la instancia (punto séptimo) se dedicaba a garantizar la veracidad de las declaraciones del productor acerca de los costes del film aduciendo como prueba el informe de la Junta de Costos que había reconocido “*un coste estimativo de siete millones, teniendo en cuenta que estos costes estimativos suelen ir en la mayoría de los casos por debajo del coste real*”.

El hijo de Jesse James volvía a pasearse por la Junta de Calificación con fecha 7 de diciembre de 1965, esta vez con mejor fortuna: era aprobada la categoría de *primera B* por mayoría (aunque no excesivamente amplia, ocho votos²⁸ frente a cinco). La película se convertiría en uno de los mayores éxitos comerciales de la etapa pre-Leone del *western* español, aguantando dignamente 21 días en cartel desde su estreno el 2 de agosto de 1965 en el madrileño cine Paz.

Sin embargo, no todas las contrariedades que podían afectar a los productores provenían de la persistencia residual del antiguo sistema clasificatorio. Algunas se debían a exigencias incluidas explícitamente en las recién aprobadas disposiciones. Estas exigencias resultaban especialmente engorrosas en el caso de las coproducciones. Por ejemplo, el

²⁸ Entre ellos, de nuevo el voto de Joaquín Romero Marchent al que se sumaría el de otro profesional vinculado al *western* nacional, Eduardo Manzanos.

artículo 21 recalca específicamente la necesidad de mantener un cierto equilibrio entre productoras nacionales y extranjeras en la distribución del porcentaje de participación (recordemos que establecía como condición necesaria para su aplicación que “*el equilibrio global de aportaciones entre los correspondientes países coproductores y entre las coproducciones realizadas por el productor español interesado*”). Entre países como España e Italia o España y Alemania no eran de esperar diferencias de envergadura en tal aspecto. Pero los coproductores norteamericanos parecían más proclives a copar un mayor porcentaje —económico, artístico y técnico— de la película. Obviamente, el potencial inversor de la industria española no era equiparable al de la industria *hollywoodiense*, ni tampoco el salario a desembolsar a sus profesionales. Con fecha 24 de abril de 1967, Eduardo Manzanos dirigía una carta al subdirector general de Cinematografía, Florentino Soria. A pesar de que en algunos fragmentos la misiva resulta poco clara (pues hace alusión a algunas conversaciones personales de las que no queda constancia escrita), constituye un testimonio patente de las dificultades que podían acechar a un empresario español que pretendiera conseguir una coproducción equilibrada con un socio transatlántico. Así se dirigía Manzanos a Florentino Soria:

“Se trata de analizar las coproducciones realizadas anteriormente con los Estados Unidos. Sabes muy bien que es imposible, no ya hacer una coproducción mayoritaria con los Americanos, ni siquiera equilibrada. Es imprescindible en todo momento para poder negociar con esas Compañías que la participación Española sea siempre minoritaria, dada la gran diferencia de precios. Comprendo perfectamente vuestro criterio. Es un criterio lógico y justísimo. No se debe de ninguna manera favorecer a aquellas coproducciones más o menos falsas que han servido para encubrir negocios fáciles sobre series de Televisión. En esto, estoy absolutamente de acuerdo con vosotros y, como siempre, incondicionalmente a vuestro lado.

Trato de mi caso personal. Realicé a través de FÉNIX FILMS una coproducción con una Compañía Americana titulada “KID RODELO”. Al plantear este proyecto de negocio, tuve una entrevista con Cobelas. Le pedí asesoramiento. Dadas las aportaciones Americanas y los precios a los que me he referido

anteriormente, el propio Cobelas me sugirió hacer una coproducción 60% Americana y 40% Española. Así lo hice y así llevé adelante el negocio”.

Más trascendente resultaba el hecho de que la nueva normativa mantuviera la prohibición de ocultar la nacionalidad española de la película —o de los profesionales patrios que hubieran intervenido en su rodaje— y la obligación de asegurar la integridad de la misma —evitando las llamadas ‘dobles versiones’— en la exhibición en mercados extranjeros. El Artículo 21, ya citado, relativo a las coproducciones, se complementaba con una advertencia también válida para los films netamente nacionales exportados al exterior:

“En todo caso, para gozar de las ventajas establecidas en este artículo, será preciso que las películas se exhiban y anuncien con manifestación expresa de su naturaleza de coproducciones y de la participación española en ellas, y sin desvirtuar el carácter de sus elementos técnicos y artísticos.

A los fines del párrafo primero, la Dirección General de Cinematografía y Teatro, previo informe del Sindicato Nacional del Espectáculo, podrá condicionar o limitar la efectividad de la protección a las coproducciones en la medida en que lo exija el cumplimiento de los requisitos señalados en dicho párrafo”.

La observación resultaba particularmente pertinente porque, apenas unos meses antes de la promulgación de las nuevas normas y, muy probablemente, cuando éstas se encontraban en fase de redacción, un *western* hispano-italiano, *Brandy / Cavalca e uccidi* (ya comentado en el apartado anterior) provocó un desagradable incidente con la Dirección General de Cinematografía de notables repercusiones. Conviene describir el asunto con detalle.

A pesar de que *Brandy* se rodó entre los meses de septiembre y noviembre de 1963, su estreno aún habría de demorarse prácticamente un año. El motivo del retraso habría que situarlo en un desafortunado acontecimiento que tuvo lugar después de que Borau hubiera finalizado el rodaje de la película. En una entrevista concedida a Francisco Betriu en el número 809 de la revista *Fotogramas* (abril de 1964), Borau se refería así al hecho:

“Cuando la estábamos rodando, el productor italiano, demostrándome que no había leído el guión ni por encima, me dijo: «Bueno, ¿y cuándo vamos a rodar la cabalgada?». En el guión no había ninguna cabalgada. «No puede ser —me contestó—. En Italia hemos contratado a un especialista en publicidad y está lanzando ya la película con el título “Cabalga y mata” y, claro, necesitamos una cabalgada». No le hice caso y rodé según el guión. Ahora me entero que los productores italianos, por su cuenta, han rodado posteriormente unas secuencias de cabalgadas y las han añadido a la película”.

En realidad, el responsable del ‘metraje extra’ de *Brandy* no era otro que Salvatore Alabiso, a la sazón socio de Grimaldi, con quien Borau no haría precisamente buenas migas²⁹. El director español volvía a referirse más extensamente al hecho en una nueva entrevista concedida también a Betriu y publicada en el número 825 de la revista *Fotogramas* (agosto de 1964), aclarando la magnitud de las modificaciones realizadas sobre su obra: *“Hasta tal punto [el director italiano] ha suprimido escenas que ciertos personajes han desaparecido como son el de Paola Bárbara o el de Renzo Palmer, el de este último un cura, personaje fundamental en el desarrollo de la historia”*. No sólo se había alterado el montaje del film, sino que, además, se había procedido a ‘encubrir’ la nacionalidad del mismo, como también indicaba Borau:

“Luego se han cambiado nuestros nombres. A Maite Blasco la anuncian como Margaret Grayson, a Paola Bárbara como Paulie Wodward y mi nombre lo han transformado en Boraw. También el título lo han cambiado. Ahora se llama «Cabalga y mata» con un subtítulo en inglés «Ride and Kill» para hacer creer que la película es de origen americano. En el press-book, que ha editado el productor

²⁹ Sobre este individuo Borau declararía a Carlos Heredero: *“Era una especie de pícaro italiano que me hizo sufrir lo indecible a lo largo de todo el trabajo. Desde entonces decidí que todos los personajes desagradables de mis películas posteriores se llamarían Alavisso [sic] o algo parecido”* (Carlos Heredero, José Luis Borau. *Teoría y práctica de un cineasta*. Filmoteca Española. Madrid. 1990. Página 309).

italiano, además de publicar un argumento que nada tiene que ver con el de mi película, aparecen fotografías que pertenecen a otros films”.

Evidentemente, estos hechos violaban la legalidad vigente, como reconocía el propio Borau en la entrevista: “Según los últimos acuerdos de las coproducciones hispanoitalianas, sólo se puede hacer una versión. El hecho de que existan dos versiones invalida la coproducción”. El realizador español dejaba clara, asimismo, su personal posición sobre la polémica cuestión:

“Tan pronto como tuve noticias fui a la Dirección General de Cinematografía y allí han tomado medidas. Precisamente la película acaba de ser clasificada. Bien clasificada, por cierto, en Primera B, con complemento, que es, casi desde el punto de vista económico, como una Primera A. De momento la Dirección General no pagará ese dinero de la clasificación hasta que se solucione. [...] No se puede jugar así como así con el nombre de uno. Ten en cuenta que se trata de mi primera película y como tal la aprecio mucho. La pensé, la preparé con todo entusiasmo y cuidado”.

Efectivamente, Borau había reaccionado prestamente enviando una carta de queja al por entonces presidente de la ASDREC (Agrupación Sindical de Directores y Realizadores), Juan Antonio Bardem, con fecha 3 de marzo de 1964. El realizador expresaba así su indignación:

“A la vuelta de un corto viaje me entero de que la productora italiana P.E.A. —coproductora con la marca española Fénix Film de la película “Brandy” (antes “El sheriff de Losatumba”), que he dirigido y terminado, y de la que esta misma semana va a poder disponerse de copia “standard” española— ha rodado varias escenas con el ánimo de incluirlas en la versión italiana del film. Tales escenas no corresponden al guión —aprobado por la Dirección General de Cinematografía, ni cuentan tampoco —por supuesto— con mi aprobación, y han sido dirigidas, además, por el Sr. Salvatore Alabisso, socio o empleado de dicha productora

P.E.A., a quien ni en Italia ni en España se le reconoce la categoría de director-realizador.

Dado que no he sido consultado sobre la oportunidad o la conveniencia de realizar las escenas en cuestión; me dirijo a la ASDREC con el ruego de que actúe como mejor convenga para impedir no sólo que se altere gravemente la película “Brandy” sino que se produzcan hechos que atentan tan directamente a los derechos de autor que me corresponden y a lo convenido en los acuerdos de coproducción cinematográfica”.

La intervención de la ASDREC no se haría esperar. En nombre de dicha organización, José Antonio Nieves Conde remitía la queja de Borau a la propia Dirección General de Cinematografía. La respuesta de la misma sería tajante. El 2 de abril de 1964 dicho organismo enviaba la siguiente carta al Director General de Aduanas, advirtiéndole acerca de *Brandy*:

“Ha llegado a conocimiento de este Centro directivo que actualmente se ruedan escenas para su explotación por el coproductor italiano, lo que daría lugar a que la misma fuera proyectada en dos versiones diferentes, cosa totalmente inadmisibles; aparte de las citadas escenas se están rodando, según noticias, en España sin la oportuna autorización, ya que las mismas no figuraban en el guión aprobado. Lo que tengo el honor de comunicar a V.I. a los efectos de que dicte las oportunas instrucciones a la aduana de salida del material para que la misma no sea despachada sin que previamente sea examinada por esta Dirección General a fin de comprobar si a la misma le han sido incorporadas las referidas escenas”.

A su vez, en una carta enviada a la Dirección General de Cinematografía por la productora italiana de Grimaldi (fecha el 12 de mayo de 1964), P.E.A. negaba haber efectuado reposiciones del film sin acuerdo con la productora española y afirmaba que la versión del film *Brandy* era única.

La reticencia insistente de la productora italiana a reconocer su propia falta desencadenó finalmente la cólera de la Dirección General española. El citado organismo

enviaba con fecha 6 de julio de 1964 una carta a su equivalente italiano, la Dirección General del Espectáculo, en la que se refería a diversas irregularidades observadas en el estreno de coproducciones españolas en territorio transalpino para centrarse inmediatamente en el caso de *Brandy*:

*“Concreta y últimamente y según ya se indicaba también en el oficio de referencia, dichas anomalías se han producido en la película titulada “EL SHERIFF DE LOSATUMBA” (CAVALCA E UCCIDI), en la cual, no solamente se tergiversa el nombre del director español sino también y por un equipo italiano se rodaron planos para intercalar en la película que no estaban aprobados en el proyecto inicial presentado ante ese y este Organismo, de acuerdo con lo establecido en el vigente Convenio, considerando también que no salir al paso y corregir tales actuaciones podría llevar en sucesivos casos a situaciones realmente inadmisibles e intolerables que pondría en grave riesgo la buena marcha de las coproducciones de nuestros respectivos países. Para evitar que pueda llegarse a tal estado de cosas, este centro directivo estima que debe obligarse al coprodutor italiano de la película a que más arriba se hace referencia a que se atenga estrictamente al proyecto que en su día se autorizó, suprimiendo por lo tanto de la versión italiana todas aquellas escenas que originariamente no estaban aprobadas, obligándole también a adoptar las medidas pertinentes para retirar, corregir o rectificar los press-books y publicidad de dicha película en los que habían sido tergiversados el nombre del director. [...] Por añadidura y con independencia de lo anterior, este Centro directivo, de no resolverse satisfactoriamente la reclamación que formula, procedería a pedir una reunión de la Comisión Mixta Hispano-Italiana para presentar ante ella una reclamación, y adoptar las medidas que fuesen necesarias y que podrían llegar, como consecuencia de este y otros casos, a dificultar gravemente el satisfactorio y normal desarrollo del convenio de Coproducción”*³⁰.

³⁰ El texto íntegro de la carta aparece reproducido en otra misiva, enviada por la Dirección General a Arturo Marcos Tejedor, presidente de Fénix Film. De este documento he tomado la cita anterior.

La situación era grave y el 7 de julio de 1964 Eduardo Manzanos, como gerente de la productora Fénix Films, hacía llegar a la Dirección una nueva misiva enviada por los responsables de la compañía transalpina. En la misma, firmada por el propio Salvatore Alabiso, se reconocía lo siguiente:

“Una vez terminada a satisfacción nuestra la película de referencia consideramos por sugestión de nuestro Distribuidor de ROMA, que era necesario añadir una secuencia de acción y espectáculo para aumentar las posibilidades comerciales del film.

Consultamos con el Sr. Manzanos sobre nuestro propósito y nos dijo que él no estimaba necesaria tal innovación salvo que el Sr. Borau considerase lo contrario.

A la vista de tal postura por parte del Productor español y sin suponer que en ningún caso nuestra actitud pudiera perjudicar a nadie, decidí filmar una breve escena de asalto y guerra de una cabaña por mi exclusiva cuenta, al extremo de que cubrí directamente el importe de todos los gastos y haberes de personal, que elegí [sic] entre técnicos ajenos a “FÉNIX FILMS”.

[...] Con la anterior explicación de hechos quiero poner de manifiesto una vez más que ha sido ajena nuestra voluntad a herir en lo más mínimo al Sr. Borau, de cuyo comportamiento estamos altamente satisfechos; que no hemos pretendido ni enmendar ni corregir [sic] su labor y a quien públicamente si es necesario estamos dispuestos a dar toda clase de explicaciones y en prueba de ello entregamos a la Producción Española el negativo de la secuencia en cuestión para que lo someta a la aprobación del Sr. Borau y de “Fénix Films” por si la aceptaran como válida para añadir en las copias españolas, habida cuenta de que la película se explota en el mundo con una sola versión hablada en distintos idiomas”.

El 29 de julio de 1964, en carta a la Dirección General de Cinematografía, Eduardo Manzanos indicaba: *“tenemos el gusto de comunicarles que actualmente se está doblando y mezclando la secuencia que motivó el problema en nuestra película “Brandy”, para someterla, una vez obtenida la copia standar de la misma, a la aprobación de la Junta de*

Censura de esa Dirección General y a la vista del resultado que se obtenga, comunicaremos a esa Dirección General si esta Productora decide o no, añadirla a la película de referencia". Asimismo, las disculpas de Alabiso surtieron efecto, pues en carta dirigida a la Dirección General de Cinematografía con fecha 2 de septiembre de 1964, el propio Borau aceptaba la inclusión en *Brandy* de la desgraciadamente famosa escena 'de la cabaña'.

Pero las repercusiones del incidente no quedaron ahí, sino que afectaron a todos los *westerns* españoles en fase de producción que contaban con la participación de la firma de Grimaldi. La Dirección General de Cinematografía tomó la decisión, como medida cautelar, de paralizar administrativamente tales proyectos en tanto no hubiera sido resuelto el 'asunto *Brandy*'. Por ejemplo, en el expediente —presentado el 30 de julio de 1964— para la concesión del permiso de rodaje del ya mencionado film *El hijo de Jesse James* —por lo que se ve, especialmente propenso a sufrir dificultades en su paso por los laberintos burocráticos— se aprecia la siguiente anotación anónima y manuscrita: "*Siendo el coproductor italiano la sociedad PEA, la que causó el conflicto en la película Brandy, quede en suspenso este expediente hasta se resuelva el conflicto de Brandy*". En este caso, el incidente no trascendería y la producción de Antonio del Amo recibiría finalmente luz verde. Sin embargo, el 'asunto *Brandy*' afectaría con peores consecuencias a otro proyecto *western* titulado *El testamento de Owens*. La película nacía en principio como una nueva colaboración entre la firma de la que era gerente Manzanos, Fénix Films (70%) y la P.E.A de Grimaldi (30%), repitiéndose la alianza de que había producido del polémico film de Borau. El permiso de rodaje había sido poco oportunamente solicitado el 6 de abril de 1964, cayendo de lleno el período en que la 'cuestión *Brandy*' se encontraba en su punto álgido. De hecho, la ya citada misiva enviada por la Dirección General española a su homólogo italiano con motivo del incidente incluía una mención a *El testamento de Owens*, pues indicaba que había procedido, como medida coercitiva, a la suspensión de cualquier trámite administrativo relacionado con el proyecto hasta que fuera enmendado el maltrato dispensado a *Brandy* por parte de la productora P.E.A.:

“Este Centro directivo confía en que esa Dirección General encontrará aceptable la presente reclamación imponiendo al director italiano de dicha película que atienda la misma, ya que en el supuesto de que dicho productor italiano no actuase satisfactoriamente, este organismo como medida de principio desestimaría cualquier proyecto de coproducción o cualquier actividad cinematográfica que en España pretendiera llevar a cabo, medida esta cuya aplicación práctica se adopta ya, dejando en suspenso la tramitación del expte. de coproducción de la película “EL TESTAMENTO DE OWENS” que P.E.A. PRODUZIONE pretende realizar en coproducción hispano-italiana y cuyo trámite y resolución no será reanudado hasta que dé la debida solución al problema que se plantea en la presente reclamación”.

Con carta fechada el 11 de julio de 1964 la Dirección General advertía también a la productora española Fénix Films:

“Se le advierte asimismo que no se expedirán las licencias de exhibición necesarias, ni se autorizará el rodaje de la película “EL TESTAMENTO DE OWENS”, también en coproducción entre ambas empresas [Cooperativa Fénix Films y P.E.A.], hasta tanto no quede decidida y conforme la integridad de la versión única de la primera [Brandy], con la aceptación, en su caso, del director realizador”.

La solución del conflicto internacional, con la susodicha aceptación de José Luis Borau incluida, permitiría oficialmente la reapertura del expediente de *El testamento de Owens*. Sin embargo, los productores españoles no volvieron a interesarse en el proyecto y en el expediente de rodaje puede leerse la siguiente anotación manuscrita: *“Sobreseído por haber transcurrido 3 meses sin haberse interesado el solicitante por el proyecto”*. Con toda probabilidad, el auténtico motivo de la desaparición administrativa del film fue la ruptura definitiva de Manzanos con Grimaldi tras el alboroto originado por *Brandy*: después de tal incidente no se volvería a producir una nueva colaboración entre los dos antiguos socios. Si atendemos a la información que aparece cumplimentada en la petición de rodaje de *El testamento de Owens*, su argumento —firmado por José Luis Lamet a partir de la novela

western Tú ganas, hermano de Fidel Prado— giraría en torno a los problemas ocasionados por el legado póstumo de un ranchero. Los violentos sobrinos del estanciero, codiciando su propiedad, no dudaban en acosar a la legítima heredera y a su capataz. Finalmente, estos últimos, ayudados por el hermano del mayoral, conseguían acabar con los dos ambiciosos sobrinos³¹. Se trataba de un argumento rutinario del género, como indicaba el informe sobre el guión firmado el 15 de abril de 1964 por el censor Sebastián Bautista de la Torre: “*Típica y tópica película del Oeste. Buenos, malos, cabalgadas, tiros... y un final feliz. Aunque no añade novedades al género, el guión está bien escrito y con una limpieza que no hace precisa ninguna advertencia*”. La película hubiera sido dirigida por Agustín Navarro y contaba con la presencia prevista, como principales intérpretes, de Robert Hundar y Paul Piaget —actores, más que recurrentes, inevitables en este período del *western* español—, secundados por María Luz Galicia, Antonio Prieto, Francisco Morán, Piero Cery y Francisco Braña.

³¹ El resumen del argumento que figura en la solicitud es el siguiente: “*El rico hacendado del Oeste Maximiliano Owens muere a consecuencia de una discusión con su hermano Jacob, por cuestión de intereses. Max deja heredera a su hija única MILDRED, y partícipe a su capataz MAC TILDEN, lo que provoca el odio de Jacob Owens y sus dos hijos, REX y KAROL, gente de mal vivir, vagos y pendencieros. Llevados de su inquina no paran de cometer tropelías contra la hacienda Owens, envenenando el ganado y atacando a traición al personal de Mildred. Tienden una emboscada al capataz MAC TILDEN. Éste se defiende hiriendo a uno de los hermanos que huyen en la oscuridad. Mac Tilden es así mismo herido gravemente en un costado. Cuando está curando de la herida, en cama, llega su hermano ABEL a la hacienda. Trata de descubrir a los bandoleros hermanos Owens para hacer justicia. Finalmente los hermanos Owens y su padre Jacob son descubiertos cuando intentan provocar la estampida de más de un millar de cabezas de ganado y caballos de Mildred, incendiando los pastos y terrenos donde habitualmente pernoctan. Avisado ABEL por los vaqueros vigilantes, sale éste del rancho con los vaqueros de confianza de la hacienda. Se enfrentan a los facinerosos, acabando con todos ellos menos uno de los hermanos, REX, que logra huir. Tras de apagar los incendios en la dehesa y recoger en lugar seguro el ganado, regresa Abel a la hacienda, informando a su hermano MAC y a Mildred. Cuando están más descuidados, logra introducirse en el rancho subrepticamente REX. Encañona a ABEL y MILDRED y cuando parece que va a matarlos, MAC sale de la habitación donde se cura y dispara sobre REX, dejándole muerto, y salvando la vida de su hermano y MILDRED. Curado MAC, su hermano ABEL abandona la hacienda y MILDRED y MAC se casan. FIN*”.

Brandy representa el caso paradigmático de violación de las normas españolas acerca de coproducciones, pero no fue el único. De hecho, uno de los párrafos de la carta enviada por la Dirección General de Cinematografía española el 6 de julio de 1964 al organismo parejo italiano denunciaba con inquietud la creciente asiduidad con la que se daban infracciones semejantes:

“En escrito de 15 del pasado mes de abril, este Organismo se dirigió a esa Dirección General señalando la frecuencia con que viene produciéndose una serie de hechos anómalos en la realización de coproducciones hispano-italianas. Efectivamente, algunas productoras italianas de dichas películas suelen modificar por su cuenta los proyectos aprobados, particularmente en cuanto se refieren al desarrollo argumental de la obra y a la ulterior publicidad de las mismas, en las que se omite unas veces el hecho de que en la realización ha intervenido España o tergiversando otras los nombres dándoles una morfología anglosajona”.

La persecución de una posible ‘doble versión’ solía producirse *a posteriori*, una vez había sido identificada la exhibición de la copia modificada en territorio italiano. Pero alguna vez el olfato de los miembros de la Dirección General les hizo sospechar de alguna película ya desde su paso por la Junta de Censura. Tal es el caso del film *Oeste Nevada Joe / La sfida degli implacabili* (Ignacio F. Iquino, 1964), coproducción de la firma de Iquino, I.F.I., con la italiana Cineproduzioni Associate que se sometía al escrutinio de la comisión en sesión celebrada el 22 de marzo de 1965. Uno de los miembros de la Junta, Víctor Aúz, escribía en su informe: *“Conviene comprobar si la versión italiana es igual a ésta. Concretamente creo que falta un beso entre Nevada Joe y la dueña del saloon, cuando ambos están ensangrentados tras la pelea y una pelea entre las dos mujeres cuando Julia va a visitar a Nevada tras la pelea”*. También pueden encontrarse alusiones a una posible doble versión en los informes de otros tres censores: Pedro Rodrigo (*“Se aconseja cerciorarse sobre la integridad de esta versión”*), José María Cano (*“¿Y la versión italiana? Parece que hay matute. Que [se] compruebe”*) y Marcelo Arroita-Jáuregui (*“Conviene que la Dirección General, por los medios que tenga a su alcance, inspeccione la versión italiana que se proyecta en Italia. Concretamente hay sospechas de una pelea*

entre las dos mujeres y alguna efusión amorosa que no figuran en la versión española”). No obstante, en esta ocasión el problema no trascendió. En carta fechada el 26 de marzo de 1965, la productora española aseguraba que la versión italiana del negativo “*se encuentra montado de forma y manera que las copias que obtenga para su explotación en ITALIA serán idénticas a la versión presentada para su Censura en ese Organismo*”. Además se adjuntaba copia de una misiva enviada a los socios italianos en la que se les advertía claramente de que se abstuvieran de realizar la menor modificación sobre el montaje de la película. Una nueva carta de los productores españoles, fechada el 13 de abril de 1965, adjuntaba la respuesta de la firma italiana aceptando el compromiso y zanjaba definitivamente el asunto.

Todos los indicios apuntan a que el montaje de versiones alternativas para mercados extranjeros —presentadas como producciones norteamericanas— fue una práctica habitual que afectó al *western* español. Ángel Comas en su monografía sobre Ignacio F. Iquino afirma:

*“A través de las empresas italianas Filmar o International World Sales se realizaban montajes especiales —con genéricos norteamericanizados— que se vendían principalmente a países sudamericanos o asiáticos con denominación de origen y genéricos norteamericanos. Paradójicamente, en la confusa etapa inicial del vídeo, se comercializaron en España algunas de estas versiones para la exportación en lugar de las originales españolas”*³².

Los dobles montajes para el extranjero y las versiones que desvirtuaban la auténtica nacionalidad del film podían constituir un fenómeno relativamente común³³. Sin embargo,

³² Ángel Comas. *Ignacio F. Iquino, hombre de cine*. Alertes. Barcelona. 2003. Página 172.

³³ La monografía firmada por Thomas Weisser centrada en los *westerns* europeos estrenados en Estados Unidos (*Spaghetti Westerns – The Good, the Bad and the Violent*. McFarland & Company. Jefferson. 1992) constituye una prueba —involuntaria— de la existencia de versiones de films españoles con títulos de crédito ‘anglosajonizados’ y de la caótica distribución de estas películas en terreno estadounidense. El propio Àngel Comas cita en su obra sobre Iquino algunas confusiones que pueden encontrarse en el libro de Weisser: “*La norteamericanización de los géneros ha hecho que un estudio, por otra parte tan notable, como el de*

no es muy frecuente encontrar entre la documentación conservada en el Archivo General de la Administración casos de la gravedad de *Brandy*. Sobre la actividad vigilante de la Dirección General de Cinematografía casi podría decirse aquello que Ralph Waldo Emerson afirmaba sobre la justicia: como el rayo de la tormenta, podía ser temida, pero a pocos llegaba realmente a alcanzar.

Quedaría por dilucidar si el fenómeno de las dobles versiones y la desvirtuación de los títulos de crédito afectó a la industria cinematográfica española de forma activa o pasiva. ¿Realmente era achacable a las empresas hispanas la responsabilidad tanto de montajes alternativos como ‘camuflaje’ de la nacionalidad de las cintas? ¿O se trataba más bien de una decisión tomada por las distribuidoras extranjeras? Si nos atenemos a las declaraciones de los productores españoles, deberíamos desestimar la primera opción en favor de la segunda. Y si no, fijémonos en un caso tan singular como el que recogía *Film Ideal* en su número 168 (mayo de 1965). En una breve noticia titulada irónicamente “*Haciendo patria*”, la revista se refería —con una mezcla de sorna y estupor— al estreno en París de dos *westerns* españoles del director Ramón Torrado, *Los cuatreros* y *La carga de la policía montada*, producidos con aportación económica cien por cien española:

“*Sigue la expansión del cine nacional en extranjero. En París acaban de estrenarse los siguientes films españoles: “Savage Charge”, dirigida por Ray Torrand; “Alone with a Gun”, del mismo Torrand, y “Shot on the Bac”, de Anthony Roman*³⁴. ¿Adivinan quién se esconde bajo esos nombres? Sí, es muy fácil. ¡Ah!, y

Thomas Weisser atribuya a Iquino todos los *westerns* de Juan Bosch [...] considerando que el director del genérico era el propio Iquino”. De hecho, en la monografía de Weisser podemos encontrar indicios del estreno, bajo títulos diferentes, de distintos montajes de un mismo *western* español. Por ejemplo, el film de Joaquín Romero Marchent *Antes llega la muerte* (1964) aparece citado en dos entradas de la obra con sendas denominaciones: *Hour of Death* (1968) y *Seven Guns from Texas* (1964). Weisser incluso adjudica a las dos películas diferentes títulos originales en castellano: *Hora de morir* a la primera, *Camino del sur* a la segunda. El breve comentario del autor así como el reparto enumerado en cada entrada no dejan lugar a dudas de que se tratan de dos versiones de *Antes llega la muerte*.

³⁴ Una clara referencia a la película *Un tiro por la espalda* (Antonio Román, 1964) que no era un *western*, sino un film policiaco. A su vez, *Savage Charge* y *Alone with a Gun* eran los títulos ‘internacionalizados’ de sendas películas del Oeste españolas: *La carga de la Policía Montada* (Ramón Torrado, 1964) y *Los cuatreros* (Ramón Torrado, 1964).

los títulos de crédito van en inglés: Directed by, A Production Produced by, with, in... Sigue la expansión del cine nacional en el extranjero... (Vean grabado)”

La breve nota se acompañaba de una reproducción de tres ‘internacionalizadas’ ilustraciones promocionales de los films.



“Haciendo patria”. *Film Ideal* nº 168. Mayo de 1965.

El hecho resultó tan flagrante que la Dirección General se vio obligada a tomar cartas en el asunto, como demuestra la siguiente nota del servicio de Licencias e Inspección fechada el 17 de agosto de 1965:

*“Adjunta, se envía a esa Productora la fotocopia del anuncio aparecido en la revista Le Film Français, del mes de febrero de 1965, sobre la película “LA CARGA DE LA POLICÍA MONTADA”, que ha realizado esa firma comercial. Como puede observarse, en la propaganda de dicha película no se cumple lo dispuesto en materia de difusión de películas en el extranjero, ya que de acuerdo con la O.M. de 19 de agosto de 1964, es preciso que las producciones cinematográficas se exhiban y anuncien con manifestación expresa de su naturaleza de su naturaleza sin desvirtuar el carácter de sus elementos técnicos y artísticos. Por lo tanto esa Empresa debe aclarar ante esta Dirección General tales irregularidades, puesto que la efectividad de la protección a las películas se condiciona por este Centro directivo al cumplimiento de estos requisitos”*³⁵.

La respuesta de la productora Trébol Films llegaría en carta fechada prácticamente una semana más tarde, el 25 de agosto de 1965:

“En contestación al escrito de fecha 17 de los ctes. del que separamos una fotocopia de publicidad de nuestra película “LA CARGA DE LA POLICÍA MONTADA”, tenemos a bien hacerle saber que no nos extraña en absoluto los procedimientos que haya podido emplear para anunciar la película en cuestión el comprador BERGE FILM puesto que posteriormente de haber efectuado este contrato con él nos hemos informado de la catadura moral de este personaje y todo ello fue confirmado por el incumplimiento del contrato que tenemos escriturado y cuya fotocopia adjuntamos. Le remitimos copia del cable en el que se dá por resuelto nuestro convenio.

Por lo anteriormente expuesto observará que la citada película producida por nosotros ha sido anunciada indebidamente, hecho que no volverá a producirse, entre otras cosas porque el anunciante no tiene nada que ver con el Film.

³⁵ Una nota análoga, pero referida a *Los cuatreros*, puede encontrarse en el expediente correspondiente a tal film en el Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares.

Esta Cooperativa Cinematográfica en todo momento se ha ajustado a las leyes y convenios marcados por ese Organismo y tenemos la tranquilidad de que hasta la fecha no ha sido alterada por nosotros”.

Lo que sí es cierto es que las nuevas disposiciones generaban un cierto ‘vacío legal’ con respecto a la explotación de los films patrios dentro del territorio nacional. No se especificaba la prohibición de desvirtuar la nacionalidad de la cinta y de sus cuadros artísticos y técnicos, pero tampoco se reconocía explícitamente la legitimidad de esta posibilidad. Esta imprecisión permitiría explicar fenómenos como el descrito en una crítica de *El hombre de la diligencia* (película ya mencionada en el apartado anterior) aparecida en el número 134 de *Cartelera Turia*³⁶: “*empiezan a salir los títulos de crédito. Nos enteramos que se trata de un western español basado en una novela de cinco pesetas; todo en él es español, desde el director hasta los intérpretes; sin embargo, en los carteles que el cine exhibía en el exterior decía: Regia, Joseph de Lancy (en realidad José M^a. Elorrieta), y hablaba de una tal Liza Moreno (tal vez Nuria Torray). Era el tributo que había que pagar para que el film fuese exportado*”. La referencia a la exportación del film puede resultar insólita, teniendo en cuenta que la nueva legislación sí contemplaba la explotación en mercados internacionales de los films españoles. En cualquier caso, la Orden del 19 de Agosto de 1964 en realidad no prohibía la ocultación de la nacionalidad del film, simplemente la exigía como requisito indispensable para cobrar la subvención correspondiente por su explotación en mercados extranjeros.

En cualquier caso, el ejemplo más sorprendente de ‘doble versión’ que cayó en manos de la Dirección General se refería a un *western* hispano-italiano-francés titulado *El sendero del odio / El piombo e la carne / Les sentiers de la hain* (Marino Girolami, 1964). Aquí no cabe achacar la fricción con el organismo oficial a la mala fe de los productores. En instancia con registro de entrada 19 de junio de 1965, Luis Laso Moreno, en nombre de

³⁶ Citada por Vicente Vergara en su ensayo “10.000 dólares para una masacre (Un estudio del *spaghetti-western*)”, página 86 —publicado dentro del libro *Cine español, cine de subgéneros*. Editorial Fernando Torres. Valencia. 1974.

la compañía española Hisperia Films, solicitaba el paso por la Junta de Censura del film al tiempo que declaraba que éste había sido rodado siguiendo escrupulosamente el guión aprobado previamente, con una salvedad: se había alterado el final “*con la idea de conseguir uno menos trágico sin la muerte de los dos protagonistas, que se alejan para emprender una nueva vida lejos del odio que les ha rodeado*”. Se adjuntaba la transcripción de “*un pequeñísimo diálogo*” que cerraba la película, modificado a tal efecto. Hasta ahí todo era correcto: tal vez poco habitual, pero la posibilidad de modificación del guión aprobado por la Dirección General estaba contemplada por la normativa siempre que se informase con antelación. La traba surge cuando a los productores se les ocurre la original idea —que habría que situar a medio camino entre la ingenuidad más cándida y la posmodernidad más inconsciente— de presentar la película... con dos finales, el trágico y el tradicional *happy end*, dejando a la discreción del distribuidor la preferencia por uno u otro.



Fotograma de *El sendero del odio* (1964).

Así se expresaba Laso Moreno en la mencionada instancia:

“Asimismo declaramos que no existe más que una sola versión de esta película tanto en España como en el extranjero, exceptuando el final que puede ser indistintamente uno u otro a elección del comprador de la película.

Por lo cual, solicitamos de esa Dirección General se digne aceptar la citada película “EL SENDERO DEL ODIO” para su visionado por la Junta de Clasificación y Censura a los efectos de Censura y Clasificación”.

La opinión de la Dirección General de Cinematografía quedaba insuperablemente resumida en una frase del informe del padre Manuel Villares: “*Con cualquiera de los dos finales, pero uno solo*”. La advertencia era finalmente comunicada a la productora en estos términos: “*Se advierte a esa Casa Productora que sólo podrá utilizar un final en la película para su distribución dentro y fuera de España*”.

En el caso de *Brandy*, motivos éticos —el derecho de un autor a la integridad de su obra— además de legales amparaban la contundente respuesta de la Dirección General de Cinematografía. La legitimidad de la persecución a las ‘dobles versiones’ podía resultar más discutible en términos morales, pero desde luego era comprensible, pues la institución censora difícilmente podría desempeñar el cometido para el que había sido creada si no ejercía un control férreo que evitara que escapase a su escrutinio cualquier posible variante del montaje final de un film. Pero en algunas ocasiones, la aplicación estricta de los criterios legales por parte de la Dirección General bordeaba lo esperpéntico.

Recuperemos aquí la figura del actor José Francisco Martínez, alias George Martin, que ya habíamos introducido en el apartado anterior al comentar la creciente internacionalización del subgénero. Martin se convertiría en uno de los intérpretes más prolíficos en esta fase del *western* europeo: su complexión fuerte y sus facciones recias —pero conservando cierto toque de amable honestidad— le concedían una estampa fácilmente asimilable con el prototipo de joven *cowboy* impuesto por la iconografía *hollywoodiense*. De hecho, recordemos que la publicidad del film *Fuera de la ley*, mencionado en el apartado anterior —al menos en la gacetilla que se conserva en el expediente administrativo de la película— el actor español era presentado poco menos que como una joven promesa del cine norteamericano. A pesar de que el actor era mencionado como Jorge Martín en la solicitud del permiso de rodaje de la película (fecha el 24 de

julio de 1963), en la petición del permiso de exhibición (fecha del registro de entrada de la Junta de Clasificación y Censura de 3 de marzo de 1964) el intérprete ya era aludido bajo el seudónimo norteamericanizado de George Martin, denominación ésta que aparecería también en los títulos de crédito de la cinta. *Fuera de la ley* era una película con capital cien por cien español y, por tanto, si no era estrenada fuera de nuestras fronteras no debería estar sujeta a las restricciones acerca de la ‘desvirtuación’ de la nacionalidad de la cinta o de los profesionales técnicos o artísticos implicados en la misma. Tal vez esto pueda explicar por qué en su correspondiente expediente administrativo no pueden encontrarse ningún tipo de alusión a una posible queja oficial por parte de la Dirección General acerca del alias anglosajón del protagonista del film.

Pero, por supuesto, la carrera de George Martin no se limitaba únicamente a *westerns* estrictamente españoles, sino que su presencia pronto resultaría habitual en todo tipo de coproducciones. Una de estas coproducciones fue *Los rurales de Texas / I due violenti* (Primo Zeglio, 1964), financiada por la compañía española Arturo González Producciones Cinematográficas (al 70%) y por la omnipresente P.E.A. de Grimaldi (al 30%). La película pasaba sin ningún tipo de reparos el examen tanto de la Junta de Clasificación como de la Junta de Censura y Clasificación en sesión celebrada el 13 de octubre de 1964³⁷, obteniendo la modesta categoría *segunda A* pero logrando el permiso de exhibición para todos los públicos. Una vez resuelto este trámite, ningún impedimento podía evitar que Arturo González se embolsase las ayudas económicas establecidas... o eso parecía. Con fecha 19 de octubre de 1964, la Dirección General de Cinematografía enviaba al productor español la siguiente notificación:

“Por esta Dirección General se ha comprobado que en los títulos de cabecera de la película titulada “LOS RURALES DE TEXAS” [...] aparece el actor español Francisco Martínez, que desempeña el personaje de “Sargento Logan”, con el nombre extranjerizado de “George Martin”.

³⁷ Dada la fecha en que tuvo lugar este curioso episodio, la nueva normativa cinematográfica todavía no había entrado en vigor. Sin embargo, como las nuevas disposiciones no introducían diferencia alguna respecto a la prohibición de la modificación o desvirtuación de la nacionalidad de los intérpretes participantes en las coproducciones españolas, he creído conveniente incluir la anécdota en el presente apartado.

Este centro directivo ha de significarle que de acuerdo con las condiciones en que fue autorizado el rodaje de la película en cuestión no pueden modificarse, cambiarse ni tergiversarse los nombres de los técnicos ni actores que intervengan en dicha película, por cuanto antes de que esa productora haga efectivo el importe de la protección que a la misma corresponda, habrán de modificarse los títulos de cabecera y publicidad que de la misma se haga, en donde deberá figurar dicho actor o con su verdadero nombre o con el pseudónimo español “Jorge Martín” ”.

El pequeño incidente provocado por el *alias* del actor había paralizado el expediente de censura y clasificación de la cinta. En carta fechada el 22 de octubre de 1964, el propio Arturo González, representando a la productora que llevaba su nombre, se comprometía ante la Dirección General a realizar el tiraje de nuevas copias del film —que ya habían sido ordenadas— en las que se sustituiría el apelativo “George Martin” por “Jorge Martín” en los títulos de crédito. González esperaba que tal promesa bastara para garantizar la inmediata reapertura del expediente y la tramitación de la subvención “*a fin de evitar demoras que son perjudiciales con relación a terceros*”. Por añadidura, atribuía la responsabilidad del malentendido al afán de ‘internacionalidad’ del propio actor: “*Me permito así mismo informar a V.I. que el causante de que figure GEORGE MARTIN en la tantas veces nombrada cabecera del film ha sido el propio interesado, creyendo seguramente que no habría en ello inconveniente alguno*”. Los desvelos del productor dieron sus frutos, como reconoce la siguiente misiva de contestación enviada por la Dirección General (fechada el 27 de octubre de 1964):

“Se ha recibido en esta Dirección General su escrito de fecha 22 de los corrientes por el que comunica estarse realizando en los Laboratorios Fotofilm el nuevo montaje de los títulos de cabecera de la película titulada “LOS RURALES DE TEXAS”, de acuerdo con el contenido del oficio que le dirigió este Organismo en fecha 19 de los corrientes, Registro de Salida n° 7284, en relación con la denominación del actor español que interpreta en la misma el papel de “Sargento Logan”.

Vista la instancia de referencia y las razones alegadas por Vd. en relación con la petición que en la misma formula de no interrumpir el trámite de clasificación y censura de la película en cuestión, toda vez que se compromete a efectuar el montaje de los títulos de cabecera y propaganda derivada de los mismos, sobre la base de que el actor español referido deberá figurar o con su nombre verdadero o con el pseudónimo no extranjerizado de “Jorge Martín”, esta Dirección General ha resuelto acceder a lo solicitado por vd. en la instancia de referencia, ordenando en consecuencia se continúe el trámite solicitado”.

La situación tenía su pizca de surrealismo. En los títulos de crédito de películas como *Fuera de la ley* o *La tumba del pistolero* (Amando de Osorio, 1964), producidas con capital íntegramente español y concebidas fundamentalmente para su circulación por el mercado nacional, el actor aparecía denominado bajo el seudónimo americanizado de “George Martin”. Empero, en una coproducción como *Los rurales de Texas*, era forzado a acreditarse bajo el *alias* de “Jorge Martín”, igualmente falso, pero que al menos tenía la virtud de despejar cualquier tipo de duda acerca de su nacionalidad. La coproducción *Una pistola para Ringo / Una pistola per Ringo* (Duccio Tessari, 1965) —que gozó de amplia difusión internacional y compartió con *Por un puñado de dólares* el honor de convertirse en uno de los primeros éxitos a escala internacional del subgénero— se ufanaba en sus títulos de créditos de contar “*con la participación de Jorge Martín*”... Estos hechos nos obligan a considerar un posible ‘efecto perverso’ de la normativa, que resultaba tajante aplicada a películas estrenadas fuera de nuestras fronteras mientras que, paradójicamente, descuidaba la vigilancia de cualquier ‘desvirtuación de la nacionalidad’ en la explotación local de los films españoles.

Sin embargo, hay que evitar extraer conclusiones precipitadas. En otro *western* italo-español de este período, el ya mencionado *Oeste Nevada Joe*, George Martin aparecía acreditado con su seudónimo anglosajón... a pesar de que en la documentación oficial correspondiente a la película podemos encontrar una objeción de la Dirección General fechada el 26 de octubre de 1964:

“En relación con el proyecto de coproducción de la película titulada “JOE DEXTER” [título de rodaje de Oeste Nevada Joe], ha de señalarse que el actor español Francisco Martínez deberá figurar o con este nombre o con el pseudónimo español “Jorge Martín”, u otro no extranjerizado, como se considera al que pretendía usar con la denominación de “George Martin” ”.

Tales hechos resultan difíciles de explicar. Tal vez la única conclusión que pueda extraerse sea que, con la nueva normativa o con la antigua, el comportamiento de la Dirección General de Cinematografía siempre tenía algo de errático...

Y es que no todas las disposiciones legales eran aplicadas con igual ahínco por parte de la Dirección General. Por ejemplo, las coproducciones no sólo estaban obligadas a especificar su nacionalidad española en los títulos de crédito. La Orden del Ministerio de Información y Turismo del 2 de junio de 1965 establecía en su apartado tercero que en la cabecera de cada film debía incluirse asimismo mención explícita de aquellos lugares de la geografía española que habían servido como localizaciones del rodaje. Para la mayoría de los productores, la imposición no supuso mayor problema que añadir un rótulo adicional al comienzo de la película. Pero hubo quienes consideraron que la norma atentaba contra sus intereses y podía llegar a afectar a la carrera comercial de sus películas. Era el caso de Luis Laso Moreno, quien, en nombre de la productora Hisperia Films, presentaba una instancia (registro de entrada en la Dirección General con fecha 17 de julio de 1965) en la que solicitaba la exención de la norma para su cinta *El sendero del odio* —ya mencionada al comentar su ‘doble final’— alegando lo que consideraba una razón de peso: que su film era un *western*. El productor exponía así sus motivos:

“Que por tratarse de una película cuya acción se desarrolla en una región del Oeste Americano, resulta anacrónico y perjudicial para la explotación de la película hacer figurar en los títulos de cabecera que los exteriores e interiores naturales han sido rodados en Hoyo de Manzanares y cercanías de Madrid, por todo lo cual

SOLICITA de V.I., que de acuerdo con el Apartado 3º de la Orden del Ministerio de Información y Turismo de fecha 2 de Junio de 1965 que regula la publicidad sobre los lugares de rodaje, le exima de que en los títulos de cabecera de la citada película “EL SENDERO DEL ODIO” figure la denominación de los lugares de rodaje en España”

La exención solicitada le sería concedida dos días más tarde. Más sorprendente es el caso de *Dos pistolas gemelas / Una donna per Ringo* (Rafel Romero Marchent, 1965), coproducción de Producciones Benito Perojo, S.A. con la firma italiana Transmonde Film. En el permiso de rodaje de la cinta se incluye la dispensa de la obligación de indicar los lugares de rodaje “*en consideración a que la acción y tema de la película titulada “DOS PISTOLAS GEMELAS” requieren una expresa y determinada localización en localidades del Oeste, que configura su género argumental*”. Lo verdaderamente chocante no es la concesión de la exención —que, como se apreciará, siempre era otorgada por la Dirección General sin la menor reticencia—, sino el hecho de que los productores del film la solicitaran... tratándose de una película protagonizada por las gemelas Pili y Mili, por entonces en la cumbre de su popularidad. Y es que, si se consideraba que el espectador iba a aceptar de buen grado la aparición de las dos hermanas encabezando los títulos de crédito y no iba a cuestionar la ‘credibilidad *western*’ de la cinta, ¿cómo podía pensarse, en buena lógica, que sí habría de hacerlo ante un rótulo donde se indicara que el film se había rodado en parajes españoles?

Los últimos mohicanos. Dos adaptaciones de un clásico con distinta fortuna.

La Balcázar Producciones Cinematográficas abrió el fuego con tres *westerns* en 1964: *Pistoleros de Arizona / 5.000 dollari sull'asso / Die Gejagten der Sierra Nevada* (Alfonso Balcázar), *Oklahoma John / Il ranch degli spietati / Der Sheriff von Rio Rojo* (Jaime Jesús Balcázar) y *El último mohicano / Der Letzte Mohikaner / La valle delle ombre rosse* (Harald Reinl). Los dos primeros films constituyen un buen ejemplo del estilo visual — caracterizado ante todo por su dinamismo: se evitan los planos de excesiva duración, la cámara se muestra ágil en sus movimientos...— y narrativo —vivacidad de diálogo, uso desperjuiciado de la violencia...— que pronto se convertirían en la marca de fábrica de la empresa. El último, sin embargo, resulta especialmente adecuado para reflejar, desde un punto de vista económico e industrial, la súbita ascensión que en ese período experimentaría la productora barcelonesa. Se da la casual circunstancia de que la producción de *El último mohicano* vino a coincidir cronológicamente con la de otro film, *Uncas, el fin de una raza / L'ultimo dei Mohicani* (Mateo Cano, 1964) también adaptación de la clásica novela de aventuras de John Feminore Cooper, aunque financiado por una empresa española más modesta: Eguiluz Films. Teniendo en cuenta tanto la simultaneidad temporal de ambos proyectos como su semejanza argumental, un análisis diferencial de las circunstancias de producción de ambas películas podría describir con bastante claridad el distanciamiento económico-industrial que comenzaba ya a alejar a la Balcázar de otras firmas competidoras.

El 11 de abril de 1964, Fernando Blanco, representante de Balcázar P.C. presentaba la solicitud de rodaje de *El último mohicano*. El proyecto, empero, partía con mal pie por culpa de un despiste de la propia productora, que, en carta fechada el 1 de mayo de 1964 (pero que recibió el registro de entrada de la Dirección General el día 27 del mismo mes) pedía la anulación de la solicitud... ¡porque el guión enviado para ser sometido a censura previa correspondía, en realidad, a otro de sus proyectos! Así explicaba el mencionado Fernando Blanco la algo bochornosa confusión:

“Por error, en fecha 11 de Abril de 1964 enviamos junto con la solicitud de obtención de Cartón de Rodaje, un guión que equivocadamente no correspondía a la película que va a realizar esta Casa Productora, titulada “EL ÚLTIMO MOHICANO”. Como consecuencia de este error, estaban equivocados fundamentalmente algunos de los documentos que son necesarios para la obtención del referido Cartón de rodaje”.

El episodio no trascendería lo meramente anecdótico. El 18 de mayo de 1964 se tramitaba la nueva solicitud de rodaje, esta vez correctamente cumplimentada (el permiso le sería concedido el 17 de junio del mismo año). Según los datos que figuran en la instancia, el presupuesto previsto ascendía a 14.068.500 pesetas, capital que sería íntegramente aportado por la firma española, pues no se trataba de una coproducción. La idea que dio origen al proyecto bien pudo partir de José Antonio de la Loma que, según Esteve Riambau, había sido *“contratado por Enrique Balcázar para que coordinase las gestiones de producción junto con sus hijos”*³⁸ y era autor del guión del futuro film. La dirección de la cinta quedaba asignada al propio productor, Alfonso Balcázar, mientras que los principales papeles se repartían entre los siguientes intérpretes: Fernando Montes (como mayor Hayward), José Marco (como el explorador Ojo de Halcón), Luis Induni (como el jefe indio Chingachook), Joaquín Navales (como Uncas, el último de los mohicanos), Marta Padován (como Cora) y José María Caffarell (como general Webb). El guión pasaba sin excesivos problemas el filtro de la censura previa (con fecha 3 de junio) aunque recibía la siguiente recomendación final: *“Cuidar la presentación de escenas de brutalidad, si el interesado desea que, en su día, la película resulte autorizada para todos los públicos”.*

Se apreciará que las fechas de solicitud de rodaje de *El último mohicano* coinciden aproximadamente con el inicio de la expansión industrial de la firma Balcázar —que adquiriría los terrenos de Esplugas, precisamente, en mayo de 1964—. Podemos suponer que, también por estas fechas y fruto de sus renovados intereses comerciales, la productora había empezado a moverse en el ámbito internacional buscando contactos con los que

³⁸ Esteve Riambau. “Esplugas City: Al oeste de Barcelona”. *Cuadernos de la Academia* n°10. Madrid. 2001. Páginas 323.

eventualmente pudiera asociarse en alguno de sus proyectos. Al menos apunta hacia esta hipótesis el hecho de que Balcázar P.C. volviera a cancelar el expediente administrativo de *El último mohicano* para reabrirlo con diversas modificaciones y convertido en un proyecto mucho más ambicioso. La nueva solicitud de rodaje, presentada el 19 de septiembre de 1964, sustituía el título del film por *La venganza del mohicano* —aunque mantenía el mismo guión— y presentaba éste ya como coproducción tri-nacional entre la firma italiana Cineproduzioni Associate (20%), la alemana International Germania Films (convertida en socia mayoritaria con un 51% de aportación económica) y la españolas Balcázar y Procusa (que cubrían el 29% restante). Obviamente, el reparto también quedaba modificado, ganando en internacionalidad como consecuencia de la nueva condición de coproducción de la película. Aun así, dos de los nuevos intérpretes previstos que aparecían en el cuadro artístico de la solicitud serían eventualmente sustituidos: Ángel Aranda, que iba a dar vida a Uncas, y José Guardiola, que debería haber interpretado al insurrecto indio Magua. Ambos roles serían asumidos en la película por Daniel Martín y Ricardo Rodríguez. Pero el resto de actores se mantendría tal y como figuraba en esta nueva instancia: Antonio de Teffe (como Ojo de Halcón), Karin Dor (como Cora), Joachim Fuchberger (como Hayward), Carl Lange (como Coronel Munro)...

La elección del director también reflejaba la preponderancia de capital germano: Harald Reinl, el principal responsable del ciclo de films alemanes sobre Winnetou ya mencionados. El 9 de enero de 1965 se solicitaba un cambio de título, concedido en diligencia del 16 de marzo del mismo año, que devolvía al proyecto su denominación original, *El último mohicano*. La película pasaba por censura³⁹ sin problemas y alcanzaba la cómoda calificación moral de “*para todos los públicos*”⁴⁰.

³⁹ Queda constancia de una carta (fechada el 30 de junio de 1965) en la que Fernando Blanco, representando a la firma Balcázar, solicitaba a la Dirección General el pase inmediato por censura del film, con el fin de permitir su estreno lo antes posible, aunque aún no pudiera presentarse la documentación necesaria para su clasificación según el antiguo sistema de categorías: “*Esta casa productora necesita obtener el correspondiente permiso de exhibición de su película “EL ÚLTIMO MOHICANO”, coproducción con Italia y Alemania, puesto que así nos lo ha solicitado la casa distribuidora BENGALA FILMS, S.A., por tener necesidad de estrenar la película según obligaciones contractuales. Por lo expuesto ruego a V.I. se sirva dar las órdenes oportunas para que por el departamento de Censura se efectúe el visionado de la referida*



Fotogramas de *El último mohicano* (1964).

película, sin esperar el trámite de la Clasificación, que lo realizaremos el día que tengamos ultimado la presentación del costo de rodaje y su aprobación por la Junta de Estimación de Costes”. Sin embargo, el film finalmente se acogió a la nueva normativa (instancia presentada con fecha 20 de enero de 1966), por lo que jamás pasaría por el trámite de la clasificación.

⁴⁰ La opción de todos públicos fue votada por unanimidad en sesión celebrada el 30 de junio de 1965. A pesar de la advertencia que figuraba en el informe de censura previa del guión sobre la posible violencia de algunas escenas, ésta no alcanzaba la intensidad suficiente como para alarmar a los censores, como deja claro el informe de Juan Miguel Lamet: “*Aunque el final de la película es sangriento, prevalece a lo largo de la historia un tono épico y heroico que, sumado al hecho de tratarse de un asunto conocido por los menores, hace que pese a ello, sea autorizable, a mi juicio, para todos los públicos*”.

Muy distinta suerte correría el otro proyecto basado en la novela de Cooper, *Uncas, el fin de una raza*, aunque sus inicios prácticamente fueran idénticos al propuesto por la firma Balcázar. Ángel Ampuero, en nombre de la más bien humilde productora Eguiluz Films, presentaba el 15 de junio de 1964 la solicitud de rodaje del futuro film —financiado al cien por cien español por la mencionada empresa—, titulado también, si bien provisionalmente, *El último mohicano*. Al igual que sucedía con el que podemos suponer su ‘proyecto rival’, la película pronto se beneficiaría de la participación económica de una empresa extranjera. El 27 de julio de 1964 Ampuero volvía a presentar la solicitud de rodaje, esta vez apareciendo como firma coproductora la italiana Ital Caribe Cinematografica. El permiso correspondiente sería concedido el 10 de diciembre de 1964.

El primer anticipo de la mala fortuna del film se materializaría en forma de carta de la Dirección General enviada a la productora Eguiluz Films con fecha de registro de salida del 11 de mayo de 1965. El organismo se había percatado de que en los datos finales de la productora ésta había operado varios cambios en los equipos técnico y artístico de la película respecto a los originalmente reseñados en la solicitud del permiso de rodaje. Sin embargo, el hecho no suponía ningún problema grave, más allá de recibir por parte de la Dirección General “*la consabida amonestación, significándole que de repetirse el hecho, le será aplicado lo que en materia de sanción determina la Orden de 22 de octubre de 1952 y demás disposiciones concordantes en la medida de la infracción cometida*”. Dejando aparte estas irrelevantes modificaciones⁴¹ que provocaron la reprimenda administrativa, tanto el director previsto del film —Mateo Cano— como sus principales intérpretes —Daniel Martín, Sara Lezana y Jack Taylor— se mantendrían finalmente en el rodaje.

El siguiente contratiempo se produciría coincidiendo con el cambio de título solicitado por el proyecto rival de los Balcázar, que, recordemos, pretendía retomar su

⁴¹ Según se indicaba en la misiva, las sustituciones comprendían: “*en el equipo técnico al Jefe de producción, Ayudante de dirección, Ayudante de producción, Ayudante de operador, Secretario de rodaje, Fotógrafo, Montador y Regidor y en el artístico a los personajes de Alicia, Chingachgook, Montcalm, Munro y Pitt. Se observa asimismo que se citan personajes no reseñados en la ficha artística que obra en esta Dirección General, como Ojo de Halcón, Tamenud, Brancourt, Sargento y Médico, y en cambio en ésta aparecen los personajes de Carabina larga, Mabel, Webb y Munter que no se mencionan en los datos finales*”.

denominación original: *El último mohicano*. El Director General de Cinematografía explicaba en un memorando fechado el 2 de marzo de 1965 y dirigido a la sección de Licencias e Inspecciones las complicaciones que el cambio entrañaba, ya que ahora coincidiría en su título con el proyecto de Eguiluz Films:

“En relación con dicho asunto ha de señalarse que por estar registrado en este Organismo ese título a otra película, es necesario que por esa Productora [la Balcázar] se acredite el derecho a usar el título en cuestión, mediante el documento oportuno para resolver en consecuencia”.

El organismo resolvía la situación en una diligencia fechada el 16 de marzo de 1965 en la que se reconocía que:

“esta Dirección General ha resuelto autorizar dicho cambio con carácter provisional ya que existe otro permiso de rodaje del mismo título, y hasta tanto la película haya sido realizada y el Registro de la Propiedad Industrial expida a favor de la misma el certificado de inscripción definitiva en el mismo, conforme a lo dispuesto en el art. 220 del Estatuto de la Propiedad Industrial”.

Muy probablemente, en la autorización había influido determinadamente el hecho de que la productora de los Balcázar hiciera llegar a la Dirección General un “*certificado del Registro de la Propiedad Industrial de tener inscrito a nuestro favor el título “EL ÚLTIMO MOHICANO”*”. En cualquier caso, dadas las circunstancias, Eguiluz Films se vio en la obligación de modificar el título de su proyecto. Desde luego, no puede decirse que la productora hiciera gala de un exceso de imaginación a la hora de buscar uno nuevo: de *El último mohicano* se pasó a *El último de los mohicanos*. Finalmente, con más criterio, se optó por un nuevo cambio de denominación (convertido en oficial por diligencia fechada el 21 de agosto de 1965) que establecía ya definitivamente el título *Uncas, el final de una raza*. Las razones que alegaba Ángel Ampuero para tal alteración eran las obvias, pues se trataba, en sus propias palabras, de “*evitar confusiones con otra película de título similar de Producciones Balcázar*”.

Pero el cambio de título era una mera anécdota comparado con los problemas que se cernían sobre la película. En carta fechada el 15 de diciembre de 1965, Ángel Ampuero solicitaba la calificación de la película “*con la máxima urgencia*”. El 21 de diciembre de 1965 pasaba por la Junta de Clasificación que, más que asignar una categoría, dictaba una auténtica sentencia de muerte para los intereses comerciales del proyecto: de los trece votos —número de suerte funesta— emitidos por sus miembros, seis fueron a favor de una calificación de *segunda B* y siete a favor de *tercera*. *Uncas, el fin de una raza* alcanzaba así un mérito más bien poco honorable, pues quedaba administrativamente convertido en el peor *western* del cine español. Ningún otro film del género se había visto abocado a una categoría tan ínfima. “*De lo peor que he visto*”, decía en su informe uno de los miembros de la Junta, Pedro Cobelas, mientras el propio José María García Escudero justificaba la calificación “*por la increíble torpeza de la película en la que nada es verosímil*”. Desde luego, motivos había para tal juicio⁴², pero aún así sorprende la desusada severidad de los vocales presentes en la sesión.

Como era de esperar, Ángel Ampuero, gerente de Eguiluz Films, no quedaría especialmente complacido con la clasificación y emplearía todos sus medios para lograr una revisión de la categoría asignada a su film. Con fecha 26 de enero de 1966 formulaba, mediante la presentación de la correspondiente instancia, un recurso de reposición con el que esperaba conseguir “*una categoría mejor, de primera o de segunda A*”. Para aumentar

⁴² Repasemos algunos: la escasez numérica y la falta de verosimilitud de los indios representados, la pobreza de los efectos especiales (son ridículas las explosiones de los cañonazos), las escenas de lucha masiva que resultan completamente desangeladas, con pequeños grupillos de individuos donde debían haber ejércitos o tribus enteras... “*Esta batalla no va a parecerse a ninguna otra que hayan visto*”, señala el personaje del coronel Munro a sus hombres. La advertencia también resulta válida para el espectador aunque no con el sentido que había sido previsto en el guión. Un guión que, por cierto, carece de la más mínima descripción psicológica y parece confiar en que el público ya esté familiarizado con la trama gracias a una lectura previa de la obra de Feminore Cooper. Pero sin duda hemos de situar lo peor del film, con diferencia, en algunas escenas de acción dignas de la categoría de un Ed Wood: un soldado inglés dispara un solo tiro y se desploman tres enemigos franceses; en otra secuencia presenciamos un viaje en canoa rodado tan chapucera que el agua llega a salpicar a la cámara en algunos planos... y, lo mejor: un indio lanza un hacha, en un inserto... vemos, en plano detalle, el hacha que tan sólo ‘roza’ la piel de la víctima —y que obviamente es sujeta por alguien fuera de campo para que se mantenga en el aire— y, en el siguiente plano, aparece en la misma piel una línea roja de maquillaje que nos vemos obligados a interpretar como sangre...

la fuerza de su súplica, el productor añadía cuatro puntos en los que razonaba los motivos que el juzgaba suficientes para recibir una mejor calificación. Los tres primeros se referían a modificaciones ejecutadas sobre el metraje de la película a modo de ‘lavado de cara’ que adecentara el resultado final de la misma; el último, a sus propias dificultades para rentabilizar el proyecto:

“1.-Realizado en su día el montaje con cierta urgencia, de ello se ha podido deducir, y así se han apreciado, defectos que se han subsanado con un montaje mejor que afecta a gran parte del film.

2.-La película se ha modificado accesoriamente en algunas escenas, suprimiendo algún plano o bien cambiando alguno de los efectos en secuencias que se han considerado defectuosas, estimándose que con estas modificaciones quedaría mejorada la película.

3.-Sin perder el carácter de la película, se ha procurado en los cambios efectuados mejorar su calidad artística y ello en una revisión de detalles de la misma, que estimamos serán apreciados por la Junta de Clasificación y Censura cuando la examinen nuevamente.

4.-Al margen de lo anterior, destacamos que presentada la película en el mes de junio a clasificación, por dificultades ajenas a esta Empresa no ha podido ser clasificada hasta el 23 de diciembre, con lo cual se ha obligado a esta Empresa a disponer de la película en favor de un distribuidor al que se le perjudica gravemente con no clasificar la película como 2ª A, y no ser útil para el llamado 4 por 1. Estimamos que la clasificación debe ser, por la categoría de la película y por esta circunstancia que la Junta considerará, de 1ª o de 2ª A, pues el capital invertido, la presentación de la película, riqueza de medios y circunstancias que concurren en ella, la hacen acreedoras de esta clasificación”.

El 17 de marzo de 1966, era José Morán Luna, también en nombre de Eguiluz Films, solicitaba, “*teniendo pendiente liquidar al Sindicato Nacional del Espectáculo la cantidad de UN MILLÓN QUINIENTAS MIL PESETAS (1.500.000 Pts.) correspondientes al Crédito Sindical [...] y ante la situación de no poder restituir dicha cantidad, dada la clasificación de TERCERA CATEGORÍA*”, la revisión de la misma de modo que “*nos permita contar con la protección económica que nos corresponda al fin de liquidar el referido Crédito Sindical, cuyo vencimiento fue el 24 de Agosto de 1965*”. Uncas, el fin de una raza, se paseaba ante la Junta de Clasificación una vez más con fecha 17 de mayo de 1966. Muy difícil era no mejorar su calificación, pero el film a punto estuvo de lograrlo: de los once votos emitidos por los vocales, cuatro se mantuvieron firmes en la categoría de *tercera* y siete intercedieron por la de *segunda B*, finalmente asignada por mayoría.

La calificación como *segunda B* podría ser una mejora, pero desde luego no resultaba envidiable y se alejaba notablemente de las expectativas de los productores (que, recordemos, habían solicitado una clasificación de *segunda A* o *primera*). Ángel Ampuero lanzaba un contraataque a la desesperada: el 25 de junio de 1966 presentaba un recurso legal ante el Ministro del ramo... infructuosamente, pues sería desestimado en resolución del 10 de marzo de 1967. Ampuero, infatigable y dispuesto a consumir hasta sus últimas energías antes de darse por vencido, enviaba una carta a la Dirección General con fecha 17 de octubre de 1967 con el fin de solicitar una entrevista personal con José María García Escudero:

“Teniendo suma necesidad de tener una entrevista con Vd. con el fin de aclarar un concepto sobre la película producida por mí, y por tratarse de un asunto de gran importancia para mí, quiero tratarlo con Vd. personalmente.

Le ruego muy encarecidamente me dé día y hora para poder celebrar la entrevista que solicito”.

Una anotación anónima a bolígrafo que se conserva añadida a la misiva de Ampuero puede aclararnos en qué términos se debió de celebrar la mencionada entrevista:

“‘Uncas, el fin de una raza’ fue calificada en 3ª Categoría. En servicios subió a 2ª B. El productor, no conforme y aunque agotada ya la vía administrativa recurrió en reposición ante el Sr. Ministro. El servicio de Recursos falló dicho recurso de reposición en el sentido de que no procedía la admisión del mismo. Como consecuencia queda firme el acuerdo de la Junta sin que quepan otras actuaciones ni del productor ni de la administración. Dicho así al interesado”.

Y dicho convincentemente, pues parece que la elocuencia de García Escudero persuadió finalmente a Ampuero de desistir en sus continuos esfuerzos por solicitar la revisión de categoría. El largo y azaroso camino administrativo recorrido por *Uncas, el fin de una raza* termina con la nota manuscrita reproducida en el párrafo anterior.

¿Qué conclusiones podemos extraer de dos proyectos como *El último mohicano* y *Uncas, el fin de una raza*? En primer lugar, nos encontramos ante un nuevo ejemplo de cómo el antiguo sistema de clasificación en categorías —que, como vemos, seguía dando quebraderos de cabeza a los productores a pesar de encontrarse ‘oficialmente extinto’— podía convertirse en un banco de auténticas ‘arenas movedizas’ capaces de devorar a cualquier *western* español de calidad, digamos, más bien discreta. Sin duda, la película producida por Eguiluz Films habría gozado de mejor suerte con la nueva normativa, que hacía primar a la comercialidad sobre la calidad...

En segundo lugar, el análisis diferencial de ambos proyectos arroja bastante luz acerca de cómo el despegue industrial del género influyó en la orientación de las productoras españolas de *westerns*. Tan sólo unos años antes, bastaba prácticamente la colaboración de cualquier firma extranjera, por modesta que fuera, para garantizar un producto digno y comercial. Empero, en un período escaso de tiempo, el crecimiento de la competencia obligaba a las productoras españolas —si éstas pretendían gozar de un puesto de cierta preeminencia en el mercado— a buscar socios internacionales de cierta solvencia. Se configuraba así una cierta jerarquía entre las compañías nacionales: en los peldaños más bajos, habría que situar a aquellas que producían sus películas del Oeste con capital propio y sin ninguna ayuda internacional; en los intermedios, aquéllas capaces de beneficiarse de

la ayuda de algunas firmas foráneas más bien modestas; y, en los más altos, aquellas mejor situadas internacionalmente. Volveremos más adelante sobre este tema.

Paradigmático resulta, en este aspecto, el auge de la Balcázar Producciones Cinematográficas, que podemos comprender simplemente observando la historia administrativa del proyecto *El último mohicano*. Inicialmente, la firma barcelonesa pretendía producir una película española al cien por cien y preveía una inversión de 14.068.500 pesetas⁴³, estimable para la época y notablemente superior al capital final invertido por Eguiluz Films en *Uncas, el fin de una raza*⁴⁴. Sin embargo, en tan sólo unos meses, la eficiencia de los hermanos Balcázar a la hora de buscar socios internacionales tendría como consecuencia la incorporación al proyecto de dos empresas extranjeras de cierta entidad —la italiana Cineproduzioni Associate y, sobre todo, la alemana International Germania Film—. Cuando la productora española volvió a presentar, unos meses más tarde, la solicitud de rodaje ante la Dirección General, la aportación económica nacional al proyecto había caído a 5.810.000 pesetas⁴⁵, poco más de la tercera parte de la inicialmente prevista, pero, a cambio, el presupuesto total se había elevado a 19.737.700 pesetas, cantidad considerablemente mayor que la inicialmente propuesta. Es decir, la elección de unos adecuados compañeros financieros permitió a los Balcázar tanto reducir formidablemente el coste de producción como incrementar apreciablemente el presupuesto final del film. Ahí encontramos una primera diferencia, estrictamente económica, que obviamente va a proporcionar a *El último mohicano* una calidad muy por encima de la de *Uncas, el fin de una raza*. Pero no es la única.

Si bien podemos considerar que la relevancia de la aportación artística estrictamente española de ambas producciones es equivalente —y tan equivalente que el papel de *Uncas, el último mohicano*, recaía en ambas películas... ¡en el mismo actor, Daniel Martín!, un hecho que no sólo hace sospechar cierto ‘espionaje industrial’ entre ambos proyectos, sino

⁴³ Cifra indicada en la solicitud de rodaje presentada con fecha 18 de mayo de 1964.

⁴⁴ El coste español de *Uncas, el fin de una raza* que aparece declarado en su primera solicitud de rodaje (donde el presupuesto era íntegramente español) ascendía a 8.985.790 pesetas. En la segunda solicitud, ya como coproducción, la aportación española aumentaba a 9.800.000 pesetas a las que se sumaba un capital italiano de 4.200.000 pesetas.

⁴⁵ Cifras indicadas en la solicitud de rodaje presentada con fecha 19 de septiembre de 1964.

que puede llevar a suponer, erróneamente, que una de las películas fue concebida como continuación de la otra⁴⁶—, la ‘conexión internacional’ de los Balcázar permitía la incorporación técnica de un profesional como Harald Reinl, que por entonces gozaba de una modesta fama internacional gracias a su ciclo de adaptaciones sobre los personajes de Karl May y cuya capacidad técnica garantizaba una calidad final del producto equiparable a cualquier *western* norteamericano de serie media. Por el contrario, la escasa entidad del discreto socio italiano de Eguiluz Films impedía que *Uncas, el fin de una raza* se beneficiara de la presencia de nombres de prestigio internacional. A todo ello debemos sumar un tercer factor —que nada tiene que ver con las razones económicas, ni tan siquiera con la internacionalidad de los proyectos— de gran importancia: la imaginación. Mientras que Eguiluz Films ofrecía una versión fiel a la novela de Femimore Cooper que respetaba las coordenadas temático-cronológicas establecidas por el escritor sin la menor innovación, José Antonio de la Loma impregnaba su guión para Balcázar de lo que podríamos denominar ‘creatividad orientada hacia la comercialidad’ (rasgo que habría de convertirse casi en una seña de identidad de la firma). El libreto partía de una idea ciertamente original (de ahí que hablemos de ‘creatividad’): rebasar aproximadamente en un siglo el marco temporal de la fuente literaria, de modo que la historia ya no quedara enmarcada en la época colonial británica, sino en pleno período norteamericano de expansión hacia el *Far West*. Así, las tropas inglesas del relato de Cooper son transformadas en el film de Reinl en soldados de caballería estadounidenses; las tropas francesas se convierten en un grupo de cuatreros renegados que han pactado con los pieles rojas y sólo las tribus indias se mantienen inmodificadas respecto a la novela. Sin embargo, la finalidad de tal dislocación temporal no obedecía, evidentemente, a motivos estético-artísticos, sino a fines puramente lucrativos: se trataba de aprovechar comercialmente el éxito del cine del Oeste entre el público tanto nacional como internacional. De ahí que haya apostillado antes que la ‘creatividad’ estaba orientada a la ‘comercialidad’...

⁴⁶ Incluso un estudioso tan notable como Carlos Aguilar parece no tener muy clara la relación entre ambas películas, al menos a tenor de lo que escribe en la entrada correspondiente a *Uncas, el fin de una raza* su *Guía del Cine* (Cátedra, Madrid, 2004, página 1372): “Especie de continuación de *El último mohicano*, con Daniel Martín recuperando su papel de *Uncas*, el único representante ya de su raza. Finalmente nuestro héroe perecerá en compañía de su amada”.

En resumen: dos proyectos que sobre el papel guardaban bastante similitud (sendas adaptaciones de una misma novela) sufrían suertes distintas debido a circunstancias fundamentalmente infraestructurales: uno caía en manos de una productora relevante, con cierta inventiva y destacados contactos internacionales... y quedaba convertido en un producto, *a priori*, altamente comercial; el otro no rebasaba la condición de coproducción modesta, escasa en medios y ayuna de cualquier presencia de profesionales técnicos y artísticos de relieve... y quedaba convertido en un producto difícilmente digerible por muy hambriento de *westerns* que pudiera estar el mercado. Es complicado determinar con una mínima exactitud la carrera comercial cursada por cada una de las dos películas. Si atendemos a los datos del correspondiente anuario de cinematografía, tanto *Uncas, el fin de una raza* como *El último mohicano* resistieron siete días en cartel en su estreno en Madrid (respectivamente, con fechas 13-12-1965 y 5-9-1966). La cifra, no obstante, más que reflejar una recepción equiparable de las dos cintas, deja en evidencia las limitaciones que entraña trabajar con este tipo de datos. Por ejemplo, podemos hallar una crítica de *El último mohicano* publicada en el número 924 de la revista *Fotogramas*, cuya fecha de portada (1-7-1966) se adelantaba casi en dos meses al estreno madrileño del film de Reinl, lo que hace suponer que el mismo se había difundido mucho antes por el circuito catalán. Que tal recensión viera la luz en una publicación como *Fotogramas*, orientada a un público amplio, interesado pero no excesivamente especializado en el mundo cinematográfico, hace verosímil suponer que la película despertó un cierto interés al menos entre la audiencia barcelonesa. Y eso a pesar de que la mencionada crítica no resultaba precisamente halagüeña⁴⁷.

⁴⁷ Jaime Picas, el autor de la misma, tan sólo concedía dos puntos (sobre cinco, equivalente a la categoría de “floja”) a *El último mohicano*. Sin embargo, su argumentación no se basaba tanto en un análisis estético o narrativo del film, sino en vituperar el salto cronológico hacia delante que situaba la acción en plena época *western*. Un salto que, visto hoy en día en una versión ‘innovadora’ de alguna obra de teatro clásica se interpretaría como un signo de posmodernidad, pero que en plenos años sesenta y aplicado a un *western* simplemente se consideraba un burdo anacronismo. Así se refería Picas al asunto: “*Confesemos que la película, si no incurre en mayores dislates que otras rodadas en parecidas condiciones, manifiesta, eso sí, por parte de su realizador y de sus ambientadores, un total desprecio por la cronología. Cuando los mohicanos andaban cazando por los jugosos valles del este de Norteamérica —tan distintos a las peladas*

laderas que la película nos ofrece— el ejército americano no usaba ni tirantes ni pañuelo amarillo al cuello, ni se había inventado por cierto el famoso revólver «Colt». Tales reparos opuestos a una película de la clase de la que comentamos podrían parecer niñerías si no fuese porque cualquier aficionado al «western» se sabe al dedillo estas cosas y el crítico no tiene por qué ser menos. Digamos, además, que son detalles los que impugnamos, absolutamente sintomáticos. Si no se conoce la infancia de un arte, ¿qué se puede esperar? No esperen pues de la película otra cosa que un monótono triscar de personas y animales a lo largo de interminables metros de celuloide” (Fotogramas número 924, página 9, julio de 1966).

Segunda panorámica industrial. El imperio de las coproducciones *western*.

La comparación entre las distintas trayectorias recorridas por *El último mohicano* y *Uncas, el fin de una raza* demuestra que las pequeñas productoras tenían realmente difícil competir con aquellas que habían decidido lanzarse a la sobreexplotación del género y que contaban con un buen apoyo internacional. ¿Significa esto que empresas españolas que producían *westerns* con capital íntegramente propio o en coproducción con firmas extranjeras igualmente humildes se veían abocadas a la ‘extinción’ en un proceso casi de ‘selección natural’? Afirmarlo sería extraer una conclusión demasiado precipitada. Siguiendo con la metáfora biológica, podría decirse que, como los organismos más débiles de la naturaleza, algunas desarrollaron sus propios métodos de subsistencia, como, por ejemplo, la ‘simbiosis’. Siguiendo el antiguo adagio que recomienda unirse a quien no puede ser derrotado, algunas pequeñas productoras encontraron cobijo, precisamente, en las empresas industrialmente más arraigadas: el alquiler de infraestructuras *western*, como los poblados de Hoyo de Manzanares o de Esplugas, suponía una solución que beneficiaba a ambas partes. Las firmas modestas podían así disponer de unos escenarios de calidad sin necesidad de entramparse en fuertes inversiones económicas. Para las grandes productoras, se trataba de una forma de sacar partido económico a tales decorados en los intervalos entre sus propios rodajes... En cuanto a las localizaciones exteriores, casi cualquier paraje en las cercanías de Madrid o Barcelona podía transformarse —en un ejercicio de considerable imaginación— en un ambiente semi-desértico del medio-oeste norteamericano, lo suficientemente creíble como para convencer a los espectadores más incondicionales. No era una riqueza paisajística comparable a la de Almería, pero, a cambio, estos emplazamientos resultaban fácilmente accesibles y abarataban considerablemente el rodaje. Fijémonos, a modo de ilustración, en un *western* como *Tumba para un forajido* (José Luis Madrid, 1965), avalado enteramente por la modesta Cooperativa Constelación. La penuria de la compañía era tal que ni siquiera se pudo permitir el film en color o en *scope* (aunque la cinta presenta un ‘falso formato panorámico’ con dos bandas negras encuadrando cada fotograma). La película se beneficiaba de la presencia como escenario del poblado de Esplugas —obviamente, arrendado— y de unas localizaciones naturales situadas en la

aragonesa localidad de Fraga. Aunque tal vez ‘beneficiarse’ no sea el verbo más adecuado en esta ocasión, pues, si bien los parajes fragatinos permiten algunos planos de cierta belleza plástica⁴⁸ —al menos para un film más bien caracterizado por la mediocridad estética— y Esplugas City resulta tan funcional como en las producciones de Balcázar, *Tumba para un forajido* adolece de una flagrante falta de integración entre estos dos escenarios tan dispares. Obviamente, sólo cabe achacar de la misma a la falta de medios. Por ejemplo, si atendemos a los diálogos de los personajes, la familia protagonista —la película narra el enfrentamiento entre dos hermanos, uno agente de la ley y el otro convertido en forajido— tiene por residencia un rancho en las afueras de la ciudad. De hecho, en alguna escena vemos al patriarca acompañado por sus hijos ante un vallado al aire libre. Sin embargo, cuando en otra secuencia un plano muestra la fachada de su casa, el espectador, con pasmo, descubre que no se trata de una hacienda más o menos apartada... ¡sino del característico edificio *western* de madera perfectamente adosado a las viviendas adyacentes en medio de la típica calle del pueblo del Oeste! El presupuesto no permitía levantar una construcción en un paraje más agreste y había que rentabilizar el alquiler de Esplugas aun a costa de que se resintiera la verosimilitud de la narración⁴⁹... Las pequeñas compañías no podían competir con firmas como la Balcázar en cuanto a calidad final o comercialidad del producto, pero sí disponían de salida en cierto sector del público no demasiado exigente. Como la inversión económica en la producción tampoco había sido muy elevada, bastaba un más que discreto éxito en las salas cinematográficas para recuperar lo arriesgado.

⁴⁸ Por ejemplo, la película se abre con planos en picado de un jinete, el *sheriff* protagonista interpretado por Luis Dávila, avanzando por un paso montañoso. En un momento dado, vemos —a contraluz, en plano general y contrapicado— la diminuta figura de un forajido sobre una loma haciendo una señal con su rifle. Una veloz panorámica a la derecha nos conduce a otro cerro, donde otro proscrito repite la misma señal... y así sucesivamente hasta mostrar los cinco centinelas apostados en otros tantos altozanos, todo en el mismo plano. Un plano, por cierto, que cumple situar entre lo mejor de la película.

⁴⁹ Según indica el investigador Esteve Rimbau, el alquiler del famoso poblado catalán quedó inicialmente estipulado en “50.000 pesetas semanales” (“Esplugas City: Al oeste de Barcelona”. *Cuadernos de la Academia* n°10. Madrid. 2001. Página 322). Incluso llegaría a ser arrendado por alguna firma más famosa, como la conocida IFI del prolífico Ignacio F. Iquino durante el rodaje de su producción *Cinco pistolas de Texas / Cinque pistole del Texas* (Juan Xiol Marchal, 1965).

En resumen: durante el bienio 1964-65 el ‘ecosistema’ industrial del *western* español imponía la fórmula de la coproducción como mecanismo de supervivencia en el mercado. Pero este desplazamiento hacia la internacionalización de los proyectos debe entenderse como una tendencia general que, sin embargo, era lo suficientemente flexible como para permitir la existencia de algunas producciones íntegramente españolas, que habían renunciado a una posible participación extranjera por motivos diversos.

La anterior afirmación puede parecer una contradicción, pero, sin embargo, es una fiel descripción de la situación económico-industrial de la época, que puede corroborarse mediante la observación de datos cuantitativos.

En primer lugar, la tendencia a la internacionalización se aprecia con evidencia en la drástica caída experimentada entre 1964 y 1965 en el porcentaje de *westerns* producidos con capital enteramente nacional, tal y como recoge la **tabla 2**:

Tabla 2. Producción de *westerns* con capital íntegramente nacional en el período 1962-1965 (absoluta y en relación al total de *westerns* producidos con un porcentaje español). (Datos de producción tomados del *Anuario español de cinematografía 1963-1968*, publicado por el Sindicato Nacional del Espectáculo. Madrid. 1969).

Año de producción	<i>Westerns</i> financiados al 100% por capital nacional	<i>Westerns</i> financiados con algún porcentaje de capital español	Porcentaje de <i>westerns</i> íntegramente españoles
1962	3	5	60%
1963	3	13	23,1%
1964	7	28	25%
1965	5	45	11,1%

Pero un punto de vista tan global puede enmascarar efectos de carácter más microscópico. Si cambiamos nuestras lentes de ver de lejos por otras de ver de cerca, o, dicho de otro modo, si abandonamos el estudio de ‘tendencias’ en favor del estudio de ‘casos concretos productora a productora’ encontraremos un panorama más heterogéneo. La **tabla 3** recoge el listado de empresas que produjeron al menos un film del Oeste con capital íntegramente nacional (esto es, con fondos provenientes al cien por cien por la propia firma), así como del número total de *westerns* (tanto completamente nacionales

como con participación extranjera) que produjeron durante el período que va desde 1962 a 1965:

Tabla 3. Producción de *westerns* con capital íntegramente nacional en el período 1962-1965 por parte de cada firma productora. (Datos de producción tomados del *Anuario español de cinematografía 1963-1968*, publicado por el Sindicato Nacional del Espectáculo).

Productoras	N° de <i>westerns</i> producidos 100% españoles / N° de <i>westerns</i> producidos totales				
	1962	1963	1964	1965	1962-65
Copercines	1 / 3	0 / 2	0 / 0	0 / 0	1 / 5
Hispamer	1 / 1	0 / 0	0 / 1	0 / 2	1 / 4
Tyris Films	1 / 1	0 / 0	0 / 0	0 / 0	1 / 1
Fénix Films	0 / 0	0 / 4	1 / 3	1 / 5	2 / 12
P.C. Alesanco	0 / 0	1 / 1	2 / 2	1 / 1	4 / 4
BIG-4	0 / 0	1 / 1	0 / 0	0 / 0	1 / 1
Cooperativa Carthago	0 / 0	1 / 1	0 / 0	0 / 0	1 / 1
Pro Artis Ibérica	0 / 0	0 / 0	1 / 1	0 / 0	1 / 1
Cooperativa Trébol Films	0 / 0	0 / 0	1 / 1	1 / 1	2 / 2
Cooperativa Atlántida	0 / 0	0 / 0	2 / 2	1 / 2	3 / 4
Cooperativa Constelación	0 / 0	0 / 0	0 / 0	1 / 2	1 / 2

Los datos expuestos en la **tabla 3** permiten inferir cuatro diferentes procesos que afectarían a las productoras de *westerns* unilateralmente españoles durante este período y cuya resultante sería esa ‘tendencia a la internacionalización’ que apreciábamos al comentar la **tabla 2**. Sin embargo, cada uno de estos tres procesos es digno de ser estudiado por sí mismo:

1. **Desaparición.** Los mecanismos de ‘selección cinematográfica’, no menos crueles que los de selección natural, podrían dar cuenta del efímero paso por el género de productoras económicamente muy débiles, que se habrían animado a probar fortuna en los primeros pasos del *western* español sin mucho éxito. Tal podría ser el caso de BIG-4, que produce *El llanero* en 1963 o la Cooperativa Carthago, responsable de *Fuera de la ley*, también en 1963. Pero hay que hacer una puntualización: la expresión ‘*western* financiado por capital únicamente español’ no siempre es sinónima de ‘*western* de calidad y presupuestos escasos’ o ‘*western* de nulo éxito comercial’. Ahí tenemos el caso de Pro Artis Ibérica, que sólo producía un film del Oeste durante el período y

desaparecía del género, pero su *Joaquín Murrieta*, que ya ha sido ampliamente comentado en páginas anteriores, tuvo casi carácter de superproducción —su presupuesto superó los 14 millones de pesetas—, resistió 21 días en cartel en su estreno madrileño y se favoreció de una distribución internacional por parte de la Warner Brothers.

2. **Internacionalización.** Otras productoras parecieron desplegar velas y aprovechar en su beneficio la corriente hacia la internacionalización exigida por el mercado y favorecida por la nueva normativa administrativa. Algunas empresas españolas que habían entrado en el género produciendo íntegramente sus propios *westerns* terminarían por abrirse paso internacionalmente y encontrar socios extranjeros. Tal es el caso de Hispamer (que debutaba en 1962 con un *western* ‘nacional’ y pasaba a producir, entre 1964 y 1965 tres *westerns* ‘internacionales’) o de la Cooperativa Atlántida (que se iniciaba en el cine del Oeste con dos films españoles al cien por cien en 1964 para producir su primera coproducción en 1965).
3. **Consolidación.** Algunas productoras modestas, no obstante, parecieron encontrar su hueco en el mercado sin necesidad de recurrir a la ayuda de socios internacionales. Es el caso de Producciones Cinematográficas Alesanco, que en esta fase del género consigue mantener un ritmo de producción estable de uno o dos *westerns* por año, sin realizar ni una sola coproducción. Se trataba de ofrecer un producto digno con un esfuerzo económico moderado fácilmente rentabilizable entre la protección oficial y un mínimo éxito de público. Detengámonos, por ejemplo, en uno de sus films, *El secreto del capitán O'Hara* (Arturo Ruiz-Castillo, 1964): presupuesto valorado por el I.N.C. en 6.500.000, subvención de un 30% gracias a su calificación como *segunda A* y una difusión limitadamente internacional, pues en el archivo administrativo correspondiente al film encontramos incluso un certificado de exportación a Italia. En situación parecida se encontraría la Cooperativa Trébol Films, que entre 1964 y 1965 produciría un *western* anual con sus propios fondos.

4. **Regresión.** Es cierto que en la **tabla 3** podemos encontrar el caso especial de alguna productora que, casi desde sus inicios, había trabajado en formato de coproducción pero que en un momento dado parece sufrir una ‘regresión’ y perder el apoyo internacional en alguno de sus *westerns*. Pero en realidad se trata de un mero resultado espurio, atribuible a circunstancias coyunturales y no a un efecto de fondo. Por ejemplo, consideremos el caso de *El proscrito de Río Colorado* (Maury Dexter, 1965), producido en 1965 por una de las firmas vinculadas a Eduardo Manzanos, Fénix Films, que desde sus primeros pasos en el género estaba caracterizada por su vocación de internacionalidad. El film se rueda sin la aportación de ningún capital extranjero, simplemente, por un hecho casual: un desacuerdo con la firma coproductora italiana inicialmente prevista. Así explicaba el propio Manzanos el incidente a la Dirección General en carta fechada el 4 de febrero de 1965:

“En esa Dirección General de Cinematografía, presentamos una solicitud de coproducción con la casa “MARCO FILMS” de Roma para nuestra película “EL PROSCRITO DE RÍO COLORADO” (LOS PISTOLEROS DE RÍO ROJO).

No hemos podido llegar a un acuerdo definitivo con la empresa italiana, especialmente por dificultades que el Gobierno de ese país ha puesto a las películas mayoritarias españolas.

Para la defensa de nuestros intereses, hemos decidido realizar la película de referencia como Producción Española”.

La razón de que Manzanos se decidiera por acometer la producción del film en solitario en lugar de cancelar el proyecto bien puede ser la existencia de ciertos pre-acuerdos de distribución internacional de la cinta, pues el productor español reconocía en la citada carta que:

“esta productora ha establecido una preventa para los mercados de habla inglesa, pagada anticipadamente con el importe de los contratos referidos a estos dos señores [el actor George Montgomery y el director Maury Dexter], y un mínimo

de VEINTE MIL DÓLARES que están depositados en crédito irrevocable en un Banco de Madrid”.

En definitiva, los caminos de supervivencia de las productoras españolas en el género se podían reducir a dos: consolidar su posición o la internacionalización. La primera opción se antojaba difícil de lograr, aunque no imposible. Así que no es de extrañar que la opción mayoritariamente seguida por nuestras empresas cinematográficas fuera la segunda. Entonces, la pregunta a formularnos ahora sería, ¿qué ocurrió con las coproducciones? La **tabla 4** recoge el número de *westerns* producidos en régimen de coproducción internacional por las productoras españolas activas en el género en el período 1962-65.

Tabla 4. Producción de *westerns* en régimen de coproducción durante el período 1962-1965 por parte de cada firma productora. (Datos de producción tomados del *Anuario español de cinematografía 1963-1968*, publicado por el Sindicato Nacional del Espectáculo).

Productoras	1962	1963	1964	1965	Total 1962-65
P.C. Balcázar	0	0	3	11	14
Fénix Films	0	4	2	4	10
Centauro Films	0	1	2	1	4
IFI España	0	0	1	3	4
Copercines	2	2	0	0	4
Hispamer	0	0	1	2	3
Coperfilm	0	0	0	3	3
P. B. Perojo	0	1	0	1	2
Tecisa	0	2	0	0	2
Procusa	0	0	2	0	2
Arturo González	0	0	1	1	2
Estela Films	0	0	0	2	2
Llama Films	0	0	1	0	1
FISA	0	0	1	0	1
Apolo Films	0	0	1	0	1
Zurbano Films	0	0	1	0	1
Trio Films	0	0	1	0	1
Cooperativa Atlántida	0	0	0	1	1
Época Films	0	0	1	0	1
Jaguar Films	0	0	1	0	1
Ocean Films	0	0	1	0	1
Hisperia Films	0	0	1	0	1
Eguiluz Films	0	0	1	0	1
Tilma Films	0	0	0	1	1
Procensa	0	0	0	1	1
Cooperativa Constelación	0	0	0	1	1
Internacional Film España, S.A.	0	0	0	1	1
Aitor Films	0	0	0	1	1
Cooperativa Astro Films	0	0	0	1	1
Jaime Prades, P.C.S.A.	0	0	0	1	1
Petruka Films, S.A.	0	0	0	1	1
Cooperativa Castilla	0	0	0	1	1
Cooperativa Albatros	0	0	0	1	1
Midega Films	0	0	0	1	1

Las cifras mostradas en la tabla anterior permiten al menos un par de niveles de análisis. En primer lugar, desde una perspectiva sincrónica (esto es, tomando el intervalo temporal estudiado como una unidad y teniendo en cuenta tan sólo la información global presentada en la última columna), los datos reflejan una clara jerarquización industrial en forma piramidal. En la cúspide nos encontraríamos con aquellas firmas que habían apostado por un sistema de producción intensivo de películas del Oeste. A la cabeza se situarían los hermanos Balcázar, que llegarían a coproducir hasta 14 *westerns*, igualados por las empresas relacionadas con Eduardo Manzanos (Fénix Films y Copercines) que, sumadas, proporcionarían también un total de 14 coproducciones. En el extremo contrario podríamos situar la amplia base de la pirámide, constituida por un elevado número de compañías con una producción individual exigua, pero que, sumadas, dan cuenta de la mayor parte de films del Oeste realizados durante el período. Obsérvese la estratificación dentro de este nutrido grupo: si bien algunas productoras (Centauro Films o IFI España) llegaron a contribuir con 4 films cada una al total, el grueso de la producción quedaría sustanciada por el esfuerzo de una suerte de ‘proletariado industrial *western*’ con poco más de una película en su haber durante el período 62-65. La configuración de esta estructura piramidal nos permite extraer una primera y fundamental conclusión: el *boom* de las coproducciones *western* de mediados de los sesenta pudo tener su estandarte más visible — y, decididamente, uno de sus principales vectores de impulso— en la labor de grandes productoras que apostaron fuerte económica y comercialmente por el nuevo género; pero se vio esencialmente sustentado por la labor más discreta de decenas de pequeñas firmas que decidieron probar fortuna tímidamente en el cine del Oeste mediante una fórmula de coproducción con firmas extranjeras —habitualmente italianas— igualmente humildes.

Si contemplamos los datos de la tabla desde una perspectiva diacrónica (es decir, analizando la evolución temporal de las cifras dentro del intervalo 1962-65), se hace transparente la presencia de dos patrones diferenciales de producción que podríamos identificar con dos momentos igualmente diferentes en esta primera fase de evolución del género. La primera pauta estaría caracterizada por una ambición industrial moderada, como si estuviera constreñida por una desconfianza previa en la capacidad del mercado. Es un

comportamiento propio de los primeros productores, aquellos que cultivaron el *western* español prácticamente desde que este tipo de cine surgió en nuestra cinematografía. Este patrón contrasta con el propio de aquellos empresarios que se adhirieron al género en una fase posterior del mismo, cuando éste ya había demostrado sus plenas posibilidades comerciales. Estos últimos apostarían más bien por una explotación intensa y rápida de sus productos *western*, presuponiendo una mayor flexibilidad del mercado que haría a éste capaz de absorber una cantidad ingente de films sin peligro de saturación. Los dos modelos pueden percibirse en lo que, en el párrafo anterior, ha sido denominado ‘cúspide de la pirámide industrial’. Forzosamente tendríamos que adjudicar el papel de productora ‘incorporada en segunda fase’ y lanzada de pleno al ‘estajanovismo *western*’ a la factoría de los Balcázar, que concentra el grueso de su producción en un único año: 1965. Como contrapunto, obviamente, hallamos la veterana figura de Eduardo Manzanos. Aunque sus dos productoras igualan, en términos cuantitativos, los resultados de los Balcázar, observamos que sus films se distribuyen más o menos uniformemente a lo largo del período, si bien presentan una progresiva tendencia al estancamiento. Ésta no hace sino reflejar la pérdida de peso específico en el tablero del *western* europeo de un Manzanos que se resentía de la ruptura con Grimaldi y cuya presencia en el género se iría desvaneciendo progresivamente en los años sucesivos. Y es que Grimaldi estaba a punto de convertirse en el empresario que marcaría la pauta del futuro próximo del *spaghetti-western*, primordialmente a raíz de su participación en la producción de *La muerte tenía un precio*. Eduardo Manzanos no pudo romper la relación con su socio italiano en momento menos oportuno.

Pero los mismos patrones pueden ser identificados, aunque con matices, en el comportamiento industrial de compañías de menor envergadura. Obviamente, no podemos apreciar ningún tipo de evolución cronológica en las productoras que tan sólo filmaron un *western* en el período estudiado, pero sí podemos hacerlo si ascendemos mínimamente en el escalafón piramidal y nos fijamos en las dos firmas que llegaron a rodar cuatro coproducciones durante el período 62-65. De un lado, encontramos a Centauro Films, la productora de Joaquín Romero Marchent, que se ‘escindía’ de Manzanos en 1963 y se acomodaba al mercado con un ritmo constante de producción de una o dos películas anuales. Pero en este caso haríamos bien en tener en cuenta no sólo circunstancias

económicas —desconfianza en el mercado—, sino, fundamentalmente, artísticas. Estas últimas vendrían derivadas del doble rol asumido por Marchent dentro de su propia compañía, que no terminaba en las labores de producción sino que también implicaba la realización de la totalidad de películas rodadas bajo su sello. Evidentemente, el rodaje de uno o dos films anuales permitía al director madrileño encargarse personalmente de la realización de las películas que financiaba y conferir a sus obras unos estándares de calidad difícilmente sostenibles con un ritmo de producción más veloz. En cualquier caso, al igual que Eduardo Manzanos y como veremos con detalle en el apartado siguiente, la figura de Marchent estaba llamada a desaparecer de inmediato del paisaje del *western* europeo.

En el lado opuesto a Marchent situaríamos al prolífico Ignacio F. Iquino, responsable de la firma I.F.I que, al igual que Centauro Films, daría lugar a cuatro coproducciones *western* durante los cuatro años considerados. Sin embargo, su patrón industrial obedece a una distribución cronológica totalmente diferente, parecida a la de los Balcázar aunque cuantitativamente de menor envergadura. Tres de sus cuatro películas del Oeste se concentran en un año, 1965. El olfato comercial de Iquino le había llevado, obviamente, a descubrir el potencial del *western* y se disponía a aprovecharlo de forma intensiva, al igual que antes había hecho con otros géneros de nuestra cinematografía. Y desde luego, no se hallaba limitado por las ‘restricciones artísticas’ que atribuíamos a Marchent: Iquino sólo dirigiría personalmente uno de estos cuatro *westerns*, delegando los restantes en realizadores contratados. Y basta contemplar cualquier secuencia de la obra filmada personalmente por el productor, la ya mencionada *Oeste Nevada Joe*, para percibir que las inquietudes estéticas no se encontraban, precisamente, entre sus intereses prioritarios.

Este análisis desde una perspectiva diacrónica nos conduce a una segunda conclusión fundamental: los primeros productores *western* españoles se caracterizaron por una cierta moderación, motivada por una visión más bien limitada del mercado (Manzanos) o por una implicación artística personal en las obras producidas (Marchent); los incorporados posteriormente al género, por regla general, percibieron los beneficios de una producción intensiva —al menos, intensiva en la medida de sus posibilidades— y supeditaron cualquier otro posible valor de sus productos a la rentabilidad económica.

Transitando por senderos vírgenes. Nuevas inquietudes temáticas en el *western* español.

Si en el ámbito industrial el *western* español del período 1964-65 se vio caracterizado por una fuerte transformación, ¿podemos suponer que también sucedería lo propio en el terreno argumental? Efectivamente, el bienio constituye una época de cambios, en la que se va a consolidar la tendencia a la internacionalización que ya habíamos apuntado en el apartado anterior. La defunción del modelo de ‘*western* nacional puro’ queda certificada con el adiós al género de quien fue su inspiración y principal motor: José Mallorquí. Su actividad como guionista pasó, casi sin solución de continuidad, de la omnipresencia propia de años anteriores a una ausencia absoluta. De 1964 en adelante Mallorquí sólo colaboraría en el argumento de dos *westerns*: *El hombre que mató a Billy el Niño / ...E divenne il più spietato bandito del sud* (Julio Buchs, 1966) y *Winchester, uno entre mil* (Primo Zeglio, 1967). Su despedida del cine del Oeste era definitiva, si bien el autor siguió vinculado al género mediante su ingente producción literaria y su trabajo en los seriales radiofónicos.

Caído Mallorquí, ¿quién podría sustituirlo como principal ‘inspiración literaria’ del subgénero? Pues precisamente aquella legión de escritores de novelas populares del Oeste cuya actividad había quedado ensombrecida por la obra del barcelonés. Las narraciones de estos autores podían carecer de una prosa esmerada, de una buena ambientación histórica o de una profunda caracterización de los personajes, pero, a cambio, presentaban dos claras ventajas: la comercialidad y la ausencia de cualquier referencia a la idiosincrasia española. La profusión de estas publicaciones, así como la sencillez y el esquematismo de sus argumentos (bueno que enamora a la chica de turno y acaba con el malo) las convertían en la base literaria idónea para un tipo de industria cinematográfica marcada por la explotación intensiva y que requería un flujo constante de nuevos argumentos para mantener el ritmo de producción. Entre los títulos de crédito de los nuevos *westerns* españoles se empiezan a colar nombres —en su versión castellana o incluso conservando el seudónimo anglosajonizado— como Clark Carrados / Manuel M. Remís —que veía adaptada su novela *El capitán fracasos* en *El secreto del capitán O’Hara*, ya mencionada—, Cliff Bradley /

Jesús Navarro Carrión-Cervera —al que le sucedía lo propio con su novela *Donde los ríos nacen*, adaptada en *Los rurales de Texas*, que también ha sido mencionada en páginas anteriores—, Mikky Roberts / Miguel M^a Astraín Bada —fuente argumental de las producciones de Iquino *Un dólar de fuego* / *Un dollaro di fuoco* (Nick Nostro, 1965) y *Cinco pistolas de Texas* / *Cinque pistole del Texas* (Juan Xiol Marchal, 1965), Lou Carrigan / Antonio Vera Ramírez (vinculado al proyecto fallido *Tierra de hombres*), Fidel Prado (adaptado en el proyecto *El testamento de Owens*, malbaratado por la ruptura Manzanos-Grimaldi), etc⁵⁰.

En muchos casos, sin embargo, ni siquiera era necesario el mínimo desembolso económico que suponía adquirir los derechos de una de estas novelas populares. Dado el carácter repetitivo y estereotipado de los argumentos, la confección de un guión original cortado por el mismo patrón y que incluyera los tópicos propios de este tipo de literatura no requería un excesivo esfuerzo creativo... La situación queda bien reflejada en unas declaraciones del actor Ricardo Palacios —cuyo orondo porte podemos encontrar en varios films del subgénero— concedidas al investigador Carlos Aguilar para un reciente libro entrevista. El intérprete rememoraba su primera oportunidad de pasar al otro lado de la cámara y dirigir una película. Aunque Palacios sitúa la proposición en los primeros setenta, desde luego podemos hacer extensible la significativa anécdota a la industria *western* de mediados de los sesenta:

“Fue Iquino quien me hizo la primera oferta, fíjate. Pero era una propuesta demencial, aunque muy suya, de hacer un western. Me dijo lo siguiente: «Tú copias la historia de cualquier novelita de bolsillo y escribes el guión, pero lo firmamos entre los dos. Luego tú diriges la película y yo la firmo, y si funciona, conmigo

⁵⁰ Habría que destacar, por su singularidad, el caso de la coproducción hispano-norteamericana *Kid Rodelo*, que no se asentaba en ninguna fuente literaria española, sino en una novela del célebre escritor *western* Louis L’amour (1908-1988), cuya producción literaria incluye, entre otras obras, el relato *The Gift of Cochise* (1952) que fundamentaría el argumento del film *Hondo* (*Hondo*, John Farrow, 1953) o la novelización de la película *La conquista del Oeste* (*How the West Was Won*, Henry Hathaway, John Ford, George Marshall, 1962).

*tendrás trabajo para toda la vida». Obviamente respondí «Muchas gracias, Ignacio, pero no me interesa»”*⁵¹.

Cualquier rasgo de identidad nacional había quedado proscrito del género⁵². El ‘*western* español de segunda generación’ o ‘de transición’, cuya descripción nos ha

⁵¹ Carlos Aguilar. *Ricardo Palacios. Actor, director, observador*. Festival Internacional de Cine Deportivo. Santander. 2003

⁵² Aunque tal vez sería más correcto emplear la expresión “reprimido” que “proscrito”, pues por mucho que algunos productores españoles se empeñaran en dotar a sus obras de una ambientación norteamericana, no pudieron evitar la presencia de gazapos ‘inconscientemente españoles’. No es infrecuente encontrar en los *westerns* nacionales de la época alguna expresión típicamente española que, puesta en labios de algún *cowboy*, produce al espectador cierta perplejidad (“*Esto es meterse en camisas de once varas*”, dice uno de los personajes de *La ley del forastero*; “*¡A estos los caso yo, tío!*”, dice la sobrina del doctor de *Oeste Nevada Joe* refiriéndose al pistolero Joe Dexter y a la ranchera Julia, expresión que no desentonaría en un film protagonizado por Gracita Morales o cualquier otra figura de la comedia costumbrista española, pero que suena asaz extraña en una película del Oeste...).

Capítulo aparte merece el peculiar uso que hicieron algunos realizadores del idioma anglosajón. Obviamente, se debió pensar que la presencia de rótulos, insertos de titulares de periódicos, carteles, etc. en inglés aportaría cierta atmósfera de verosimilitud a la producción. Pero abordar un idioma extranjero en un país donde los índices de analfabetismo aún eran estimables a veces era poco menos que tentar la suerte. Así podemos encontrar expresiones de adscripción dudosa a la noble lengua inglesa, como por ejemplo el “*Comandery*” que puede leerse en la inscripción que da nombre a las dependencias de “comandancia” en fuerte de *El secreto del capitán O’Hara*. O espléndidos ejemplos de redacción como la nota de adeudo, mostrada en un plano inserto, que el *sheriff* de *Cinco pistolas de Texas* encuentra en el cinto de un pistolero recién apiolado: “*I owe to Rick Torrence the quantity of five hundred dollars, whose I’ll restore before six months counting from today. Lindsbor, 14 of May 1873*”. Pero, sin duda, merecen mención especial las incursiones en el idioma inglés perpetradas en las producciones de Ignacio F. Iquino. En *Oeste Nevada Joe* hubo quien debió pensar que en el idioma anglosajón, como en las operaciones aritméticas, el orden de operandos no altera el resultado: así podemos leer “*Mines Brooks*” en lugar de “*Brooks Mines*” en el cartel que identifica una explotación minera. En otro film del productor barcelonés, *Un dólar de fuego*, podemos encontrar otra perla idiomática: un inserto nos muestra la primera plana del periódico “*West Sentinel*” (que, para empezar, debuta con mal nombre, pues éste debería ser “*Western Sentinel*” o “*Sentinel of the West*”). Pero el título de la publicación es una mera anécdota comparada con su vigoroso editorial, que transcribo tal y como aparece en pantalla: “*Fair Town Coverts to a New Sodoma. The Mayor continues sick, and whilst, Judge Lang grants immunity to outlaws. Banker Baker benefits high ly [sic] by this disorder. Various gunmen set at liberty, forcing the authority of the Sheriff against all justice*”. Parrafada a la que deberíamos adjudicar

ocupado buena parte del apartado anterior, había caducado⁵³. Tal vez la obra de mayor relevancia y pretensión que conservaba cierta relación con aquel *western* de reminiscencias hispánicas fuera, paradójicamente, la coproducción hispano-norteamericano-argentina *Pampa salvaje*, ya aludida en páginas anteriores. Al menos partía de un planteamiento temático que, al igual que el film *El llanero* (analizado en el apartado previo) parecía apostar por la trasposición de los patrones argumentales del cine del Oeste a un escenario situado en las latitudes sudamericanas. La posibilidad de un género *southern* que

la siguiente traducción al español (al menos, así es como lee el titular en nuestro idioma uno de los personajes): “*El señor alcalde sigue enfermo. Mientras, Fairtown se ha convertido en una nueva Sodoma. El juez Lang otorga carta de inmunidad a los forajidos. El banquero Baker se beneficia copiosamente de este río revuelto. Varios forajidos puestos en libertad, forzando la autoridad del sheriff contra toda justicia*”.

Finalmente, nuestro sucinto repaso a la peculiar gramática inglesa popularizada por el *western* patrio no debe olvidar un aspecto fundamental: la confección de nombres propios supuestamente anglosajones. En esta disciplina brillan con luz propia las producciones de Heriberto Santaballa Valdés, responsable de la firma Coperfilms y guionista de alguno de sus productos, en las que a menudo cualquier combinación de varias consonantes y una vocal en un vocablo monosílabo bastaba para crear un nombre propio norteamericano. Y si no, fijémonos en los apelativos que lucen algunos personajes: Kirs —en el proyecto fallido *Un disparo al amanecer*—, Raf, Kriss —en *Tres dólares de plomo / Tre dollari di piombo* (Pino Mercanti, 1965)—,...

⁵³ Hilando muy fino, podríamos destacar en este período dos únicos residuos asimilables al modelo anterior. El primero correspondería al film *Los cuatrerros*, en la medida en que el protagonista de éste (un capitán de caballería operando de incógnito para descubrir a los responsables de una serie de robos de ganado), en un momento dado de la estrafalaria narración finge su propia muerte para luego reaparecer asumiendo la identidad falsa de un sacerdote —presentándose como su propio hermano gemelo, ¡dato bastante ilustrativo acerca de la calidad argumental del film!—. El protagonismo de una figura religiosa, aparentemente católica, puede evocar una de las características que mencionábamos al referirnos al modelo de transición descrito en el capítulo anterior. Sin embargo, en este caso, el personaje es un falso sacerdote y carece de la dimensión piadosa que podía apreciarse, por ejemplo, en *Bienvenido, padre Murray*. Y eso a pesar de que ambos films compartieran el mismo director, Ramón Torrado (de quien bien podría decirse, por cierto, que trataba de superar en su nueva obra el surrealismo de la precedente). También podríamos relacionar con *Bienvenido, padre Murray* un film como *Dos pistolas gemelas*, al menos en el siguiente aspecto: ambos pretenden la hibridación inverosímil entre *western* y una moda, tendencia o género local de la cinematografía española. En el primer caso, se trataba del cine religioso. En el segundo, de la serie de películas protagonizadas por las simpáticas gemelas Pili y Mili. Como se apreciará, hay diferencias claras que separan ambos casos de los que se describían en el capítulo anterior y, en cualquier caso, constituyen una presencia insignificante en el aluvión de *westerns* que se produjo en nuestro país a partir de 1964.

sustituyera al *western* español parecía ser del agrado del censor Sebastián Bautista de la Torre, que escribía en el informe correspondiente a *Pampa salvaje* (fechado el 3 de marzo de 1966): “*Magnífica película que demuestra que hay posibilidades en los temas hispano-americanos muy superiores a los tan desastrosos y degenerados ‘westerns’*”. Sin embargo, como ya se ha mencionado, en este aspecto *Pampa salvaje* presenta un carácter paradójico: el más hispano de los *westerns* nacionales del período era, a la vez, el más internacional de los mismos. Incluso podría decirse que el más próximo a los modelos imperantes en Hollywood. Conviene no olvidar que detrás de la producción se encontraba nada más y nada menos que el imperio Bronston, presencia que, por minoritaria que fuera, permite explicar algunas características de *Pampa salvaje* que difícilmente se adecuan al patrón típico de los films del Oeste españoles de la época. Para empezar, la cinta fue rodada en 70 milímetros, elección insólita no sólo dentro de los límites de nuestro género *western*, sino incluso dentro de la cinematografía española considerada en su totalidad⁵⁴. Por otro lado, el film contaba con una estrella estadounidense del prestigio de Robert Taylor como protagonista y con un realizador, Hugo Fregonese, cuyo nombre tal vez no resulte familiar

⁵⁴ Tan insólita resultó la elección del tipo de película que el productor Jaime Prades se vio en la obligación de tomar sus precauciones y organizar un visionado especial en el madrileño cine Palafox para los miembros de la Junta de Censura, pues las habituales dependencias la Dirección General de Cinematografía carecían de un proyector de 70 mm., como se indica en carta fechada el 21 de marzo de 1966 y dirigida al director general por el propio Prades:

“Con referencia a la Censura de nuestra película titulada “PAMPA SALVAJE”, debo manifestar que la primera copia standard de que podremos disponer será en 70 m/m y con las bandas de sonido Estereofónicas, por cuyo motivo debo rogarle tenga a bien ordenar que el visionado de la referida película pueda hacerse en el cine Palafox de Madrid, sala que dispone de todos los adelantos para proyectar películas como la que nosotros presentamos y en la que además concurre que es dónde la Casa Distribuidora HISPAMEX S.A. pretende hacer el estreno de la misma.

La copia de la película estará lista el día 24 de los corrientes y quedará a disposición de esa Dirección General en el citado cine Palafox, o en el lugar que V.I. tenga a bien designar. La casa distribuidora HISPAMEX S.A. desearía, si ello fuera posible, que dicha censura tuviera lugar el día 25 ó 26 de los corrientes, para así tener tiempo suficiente de hacer el lanzamiento publicitario conveniente para la explotación comercial de la película, ya que se pretende estrenarla en varias capitales españolas el próximo día 10 de abril”.

a los aficionados actuales al cine pero que en su momento gozó de una cierta notoriedad. Fregonese había debutado en la realización en su Argentina natal con el film *Donde mueren las palabras* (1946). A inicios de la década de los cincuenta conseguiría introducirse en Hollywood, dirigiendo entre los años 1950 y 1955 una decena larga de películas, entre las que cabría destacar el film *noir* *Murallas de silencio* (*One Way Street*, 1950) y *Soplo salvaje* (*Blowing Wild*, 1953), película que le permitiría trabajar con los astros Gary Cooper, Barbara Stanwyck, Ruth Roman y Anthony Quinn. A partir de mediados de los cincuenta comienza su peregrinaje por tierras europeas, rodando diferentes producciones, entre ellas *La última batalla de los apaches* (*Old Shatterhand*, 1963), *western* alemán dentro del ya comentado ciclo de adaptaciones a Karl May. Fregonese se había convertido en un realizador moderadamente famoso y respetado por cierto sector crítico. Por ejemplo, la revista *Film Ideal* dedicaba un artículo de cuatro páginas firmado por su colaborador José María Palá (número 178, octubre de 1965) a repasar su filmografía, particularmente la mentada *La última batalla de los apaches*. Palá describía al realizador argentino en estos términos:

“Fregonese se ha convertido en un director que tiene perfectamente asimilada, hasta la médula, la artesanía de Hollywood y que, además, es un estilista muy personal y curioso. Pero con posterioridad a 1955 es ya muy difícil seguir su trayectoria. Se transforma en un típico cineasta maldito, perfumado de exotismo como Tourneur o el Enfield de antes, que se traslada de un país a otro rodando sólo de tarde en tarde”.

Film Ideal cubrió con un notable despliegue editorial el estreno de *Pampa salvaje*. En su número 188 (junio de 1966) dedicaba hasta seis páginas a una entrevista personal a Hugo Fregonese realizada por tres de los colaboradores de la publicación: Félix Martialay, José María Pala y Augusto M. Torres. En ella, el realizador argentino se mostraba particularmente satisfecho de su última obra: *“Es la primera película que hago en mi época europea en la que siento el guión, en que sé lo que estoy haciendo”.*



Robert Taylor en *Pampa salvaje* (1965).

La entrevista se remataba con un comentario crítico de la cinta firmado por José María Latorre en el que se comparaba al film con un popular *western*, *Río Conchos* (*Río Conchos*, Gordon Douglas, 1964). Verdaderamente había motivos para fundamentar tal paralelo, pues Fregonese supo conferir a su obra un estilo de realización digno de un *western* norteamericano de la época, destacando en las escenas de lucha, notables por su autenticidad. Y es que, precisamente, la abundancia de episodios de acción era una de las características fundamentales del guión de *Pampa salvaje*. Éste bien podría considerarse como una versión ‘perversa’ del clásico del Oeste *Caravana de mujeres* (*Westward the Women*, William Wellman, 1951) ambientada en un entorno militar: los soldados del fuerte argentino regido por el estricto capitán Martín (Robert Taylor) no sólo deben soportar la doble amenaza personificada por el caudillo indio rebelde Huincal y su aliado, Padrón, líder de una banda de forajidos. Además, a tales contratiempos tienen que añadir las continuas desertiones en el fuerte, pues los soldados de Martín resultan presas fáciles de las tentadoras promesas de Padrón, que pone a disposición de sus hombres un grupo de

muchachas secuestradas para que éstos puedan dar rienda suelta a sus necesidades sexuales. Martín decide tomar una medida poco ortodoxa: convence a sus mandos superiores para que autoricen la llegada al fuerte de un grupo de prostitutas que espera calmen los ardores de sus hombres y eviten nuevas traiciones. El propio Martín, con un destacamento, deberá escoltarlas hasta el fuerte. La narración sufrirá un giro inesperado cuando el capitán deba afrontar el amotinamiento de sus hombres, quienes, enamorados de las muchachas, se negarán a conducir las al fortín para evitar compartir sus favores con sus compañeros de armas. Los insurrectos serán atacados por Padrón y la tribu de Huincal mientras el capitán, a pesar de ser capturado, consigue regresar al fuerte y organizar una partida de rescate. Finalmente, los nativos abandonarán el combate ante la visión de la cabeza de su líder, Huincal, muerto y decapitado por Martín. El duelo final entre el capitán y Padrón se cerrará con la muerte de ambos. Tras la derrota final de los bandidos, los desertores, indultados, se reincorporarán al ejército.

Dos aspectos pueden destacarse en el argumento del film. El primero se refiere a la ‘condición gaucha’ de los personajes del mismo. Como se observará, es meramente anecdótica y parece no albergar ninguna finalidad más allá de proporcionar alguna escena de acción exótica (como las que se refieren al uso de las boleadoras). Por lo demás, no existen referencias explícitas al concepto de ‘hispanidad’. El argumento anterior bien podía corresponder a un *western* norteamericano de la época. El segundo aspecto a reseñar aludiría a la fuerte carga sexual del film. De hecho, en el primer tratamiento argumental resultaba tan explícita que este libreto original fue prohibido por la censura y hubo de ser suavizado en la versión finalmente aceptada del mismo⁵⁵.

⁵⁵ Los censores que participaron en la comisión de censura previa (17 de marzo de 1965) que valoró el primer tratamiento argumental de *Pampa salvaje* adujeron como principal razón que justificaba su prohibición la presencia de cierto “*suspense erótico*”. José María Cano escribía en su correspondiente informe: “*Es un tema en principio aceptable pero su tratamiento deriva a un continuo “suspense” erótico, ofensivo además a mi juicio a la dignidad humana como es reclutar un grupo de desgraciadas para satisfacer los instintos bestiales de los soldados. Creo debe prohibirse por las normas 12 y 18*”. El padre Stahelin se expresaba en términos parecidos en su comentario: “*abunda el suspense erótico, salpicado de sugerencias de imagen y de palabra. Es más que probable que haya que prohibir la película una vez terminada. Prefiero prohibir el guión*”. El tercer censor, Pascual Cebollada, también se refería a la presencia del socorrido ‘suspense erótico’: “*Salvo el final, en que hay ciertos valores positivos, la trama —de aventuras— está*

Aparte del caso más bien singular de *Pampa salvaje*, también hubo algún subgénero dentro del *western* español (o algún sub-subgénero), que, tal vez por su carácter más bien marginal en el mismo, se mantuvo inalterado desde inicios de los sesenta a pesar de las nuevas modas argumentales de imitación. Me refiero a la vertiente paródica, ya introducida en el apartado anterior al mencionar los films producidos por Manzanos y Bistolfi. Dejando aparte alguna aproximación cómica más singular, como *Los brutos en el Oeste / I magnifici brutos del West / Les terreurs de l'Ouest* (Marino Girolami, 1965) —vehículo de lucimiento para el grupo ‘Los brutos’, ahora completamente desconocido y en aquella época, probablemente, también—, estos films solían estar interpretados por alguna pareja de humoristas más o menos popular en Italia. El ya citado tándem Walter Chiari / Raimondo Vianello —que en 1964 rodaba un nuevo *western*, *Los gemelos de Texas / I gemelli del Texas* (Steno, 1964)— desaparecía pasando el testigo al nuevo dúo de moda en Italia, Franco Franchi y Ciccio Ingrassia, que entre 1964 y 1965 aparecían en *Dos pistoleros / Due mafiosi nel Far West* (Giorgio Simonelli, 1964) y *Dos vivales en Fuerte Álamo / I due sergenti del generale Custer* (Giorgio Simonelli, 1965)⁵⁶, dos coproducciones

apoyada en un constante suspense erótico que impide su autorización”. La nueva versión del argumento sería aprobada y el permiso del rodaje del film sería concedido con fecha 23 de agosto de 1965, aunque aún se harían una serie de observaciones destinadas a rebajar el supuesto contenido erótico del mismo: “Pág. 16 – Suprimir la frase: “Está nervioso porque ha visto cómo un potro ayudaba a una yegua”. Pág. 59 – En la frase “date un baño de asiento”, suprimir “de asiento”. Pág. 72 – Cuidar la escena del baño de las mujeres. Pág. 90 – Suprimir la frase de Mimi: “Quiere decir que ya podemos...”. En general deberá cuidarse la realización a fin de evitar excesos de violencia o de erotismo, cuya acumulación en escenas fundamentales podría motivar la prohibición de la película”. La competente realización de Fregonese pareció resultar convincente también para los miembros de la Junta de Censura y Apreciación. El 3 de marzo de 1966 escribía el vocal José María Cano en su correspondiente informe: “El tema del arranque del film —escabroso y de sucio gusto— queda compensado y suavizado, casi olvidado, en el conjunto de la espléndida realización con aire y rumbo de grandiosa epopeya gaucha en la inmensidad de la pampa. Todos los elementos en general contribuyen a lograr ese efecto. Además se han observado las advertencias de censura que se hicieron a los realizadores”.

⁵⁶ Una divertida curiosidad: según la solicitud de permiso de rodaje de *Dos vivales en Fuerte Álamo* (presentado con fecha 31 de marzo de 1965) los dos intérpretes deberían dar vida a dos personajes que conservaban sus nombres de pila, los soldados de caballería de ascendencia italiana Franco Fichera y Ciccio Fichera. Sin embargo, en el doblaje del film, aparecen denominados como ‘Francis’ y ‘Ciccio’. ¿Es posible

entre la firma transalpina Fida Cinematografica y, respectivamente, las españolas Época Films y Balcázar. En cualquier caso, el tipo de humor era en esencia el mismo⁵⁷: dirigido primordialmente al público italiano⁵⁸, procaz y chabacano; aunque Franchi e Ingrassia quizá fueran menos proclives que sus predecesores a “*ciertas situaciones escabrosas*”, “*la*

que se alterara el nombre de uno de los protagonistas, Franco, para evitar posibles malinterpretaciones dada su semejanza con el apellido del Generalísimo? Desde luego, no he podido encontrar ningún informe de censura en el que se mencione el asunto, así que tal vez todo pudo deberse a un gesto unilateral por parte de los productores españoles para prevenir una previsible llamada de atención oficial. Quizá el cambio de nombre se debió a cualquier otra razón, pero lo cierto es que también se produce en *Dos pistoleros*: mientras el personaje interpretado por Ciccio Ingrassia se denomina ‘Ciccio’, el de Franco Franchi es llamado ‘Marco’.

⁵⁷ De hecho, Walter Chiari estuvo a punto de colaborar con la pareja Franchi-Ingrassia en un proyecto titulado *Los pistoleros del cactus*. La correspondiente solicitud de rodaje aparece con sello del 20 de julio de 1963 presentada por Isidoro Sáenz de Heredia y Ossío, como director gerente de Chapalo Films, S.A. y la película hubiera sido rodada en coproducción con la firma Marco Film, S.R.L. de Roma. Una nota manuscrita en la parte inferior del impreso nos indica las razones que paralizaron el proyecto: “*La productora española renuncia en escrito de 1-10-63, Entrada n°3.542 a seguir adelante con el proyecto, por inconvenientes de la productora italiana*”. Aparte de los ya mencionados cómicos italianos, la cinta contaba con las interpretaciones previstas de Paquita Rico y Roberto Camardiel. Conviene mencionar que, a pesar del título, la película no pertenecía al género *western*, sino que más bien se trataba de una parodia del film francés *El salario del miedo* (*Le salaire de la peur*, Henri-Georges Cluzot, 1955), al menos si atendemos a la sinopsis argumental incluida en la instancia: “*Don Miguel, tiránico propietario de los pozos petrolíferos de Ciudad del Cactus, ha provocado intencionadamente un incendio en ellos para conseguir la enorme cantidad de dinero por la que los tiene asegurados. El joven ingeniero Sandoz, hombre de confianza de la firma aseguradora, promete una cuantiosa recompensa a los que se presten a conducir dos camiones cargados de nitroglicerina hasta los pozos para sofocar el incendio. Por temor a Don Miguel, nadie en la ciudad acepta. Son cuatro italianos —Pippo, Peppe, Isidoro y Berto— quienes en la creencia de que llevan un cargamento inofensivo, se prestan a llevar los camiones*”. No se salvaba de la parodia ni el ‘fatalista’ final del film de Cluzot. Los italianos cumplen su misión y “*son nombrados héroes nacionales de Ciudad del Cactus e invitados a fijar allí su residencia, pero ellos deciden regresar a Italia. Pero, por un divertido equívoco, en lugar de llenar el depósito del coche en el que van a viajar con gasolina, utilizan un bidón de nitroglicerina*”.

⁵⁸ A pesar de la presencia de la estrella española Fernando Sancho tanto en *Dos pistoleros* como en *Dos vivales en Fuerte Álamo*, el visionado de las películas deja en evidencia que su explotación estaba prevista pensando ante todo en el mercado transalpino. Por ejemplo, la canción que acompaña los títulos de crédito de la versión española de *Dos pistoleros* está cantada en italiano...

ordinariedad de los diálogos” y *“estúpidas situaciones groseras”*⁵⁹, lo que explicaría que sus films fueran calificados para todos los públicos⁶⁰ —aunque tal hecho no significara precisamente que gozaran de la simpatía de la censura⁶¹— mientras que *Los gemelos de Texas* viera restringida su audiencia a mayores de 18 años.

Otro (sub) subgénero conservado de épocas anteriores es el de los justicieros enmascarados. *El Zorro cabalga otra vez / Il giuramento di Zorro*⁶² (Ricardo Blasco⁶³,

⁵⁹ Tales expresiones pueden encontrarse en los informes sobre *Los gemelos de Texas* (protagonizada por el dúo Chiari-Vianello) rellenos por los miembros de la Junta de Censura reunidos en sesiones el 15 de junio de 1965 y el 29 de julio de 1965 (la revisión de la calificación solicitada por la productora es la razón por la que se convocaron dos sesiones), que ya he citado en el apartado anterior. Florentino Soria: “*Ciertas situaciones escabrosas, de doble sentido, y que se necesitan para la debida comprensión de la trama la hacen improcedente para menores de 18 años*”. Víctor Aúz: “*La ordinariedad de diálogos y situaciones no la hacen autorizable para menores de 18 años*”. Marcelo Arroita-Jáuregui: “*Las estúpidas situaciones groseras no son aptas para menores*”.

⁶⁰ Y eso a pesar de que el humor de la pareja resultara excesivamente procaz para la sensibilidad de la señorita Elisa de Lara, que en su informe censor a propósito de *Dos pistoleros* (5-2-1965) escribía: “*Creo que se debe suprimir en el rollo 10 el sonido de los eructos —que por muy costumbre “sioux” que pudiera ser (como lo es entre los árabes) es una ordinariedad en occidente y por tanto antieducativo para niños— y sin gracia*”.

⁶¹ Con respecto a *Dos vivales en Fuerte Álamo*, el padre Luis García Fierro abogaba por una calificación para mayores de 14 años y justificaba así en su informe (4-4-1966) la decisión: “*No me gusta este tipo de películas para todos los públicos y por eso lo dejo para mayores de 14 años. Hay con frecuencia groserías, frases, situaciones que la hacen impropia*”. Incluso el censor José María Cano, que votó a favor de su exhibición para todos los públicos, no parecía apreciar en demasía el sentido del humor del film: “*Payasada no “recomendable” para todos pero sí “tolerable” en su conjunto con alguna corrección verbal como se ha acordado en la junta en atención a los acompañantes de los menores. Adaptaciones en rollos 6º y 9º*”.

⁶² El título originalmente previsto que aparece en la solicitud del permiso de rodaje (presentada el 2 de mayo de 1964) fue *La pimpinela de California*, que sería modificado por el definitivo *El Zorro cabalga otra vez* en diligencia fechada el 16 de diciembre de 1964. Sin embargo, la denominación desechada aparece citada en algunas filmografías. Por ejemplo, en la entrada correspondiente a Ricardo Blasco en el *Diccionario del cine español* de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas (Alianza Editorial, Madrid, 1998, página 148), elaborada por Manuel Palacio, podemos apreciar que se adjudican al realizador “*algunas intervenciones en la serie El Zorro, La pimpinela de California, 1962*”.

⁶³ Resulta llamativo que en los permisos de explotación conservados en el expediente administrativo de la película, figuren como realizadores de la misma tanto Ricardo Blasco como la actriz María José

1964) retoma el personaje del famoso héroe californiano desde una aproximación más bien infantil —combinando abundantes dosis de humor burdo y de aventuras de capa y espada llenas acrobacias, golpes y cachiporrazos, pero carentes de violencia explícita— en la línea de *Las tres espadas del Zorro*, película ya mencionada que también había sido producida por Hispamer y dirigida por el mismo realizador. Sin embargo, no se establecía ningún tipo de continuidad argumental entre ambas producciones. Ni siquiera se respetaba la identidad real del protagonista, pues *El Zorro cabalga otra vez* inventaba un nuevo *alter ego* del espadachín que habría que añadir a la larga lista de personajes ficticios que hasta entonces habían llevado su antifaz: ahora se trataba de un tal Alfonso Marín de Costa, mayordomo del gobernador de California, que debía hacer frente a una cuadrilla de bandidos que pretendían tomar el palacio de su patrón. El hecho de que los personajes presenten nombres hispanos (Alfonso, Manuela, Marcelo...) y alguna referencia a España presente en un par de diálogos —aunque completamente anecdótica⁶⁴— situarían al film en las inmediaciones del modelo de ‘*western* español de transición’ que había sido descrito en el capítulo anterior.

Otra película relacionada con el personaje, que se habría sumado a la de Ricardo Blasco y que, de haber visto la luz, se hubiera rodado más o menos en las mismas fechas

Alfonso. Ésta interpretaba el principal personaje femenino del film, aunque sus presuntas labores de realización no aparecen acreditadas en los títulos de cabecera. Si confiamos en la veracidad del dato, María José Alfonso se convertiría en la única mujer realizadora (o co-realizadora) en la historia del *western* europeo. Sin embargo, la actriz no aparece acreditada como directora en la solicitud de rodaje presentada con fecha 27 de julio de 1964.

⁶⁴ Las dos alusiones aparecen en la presentación del personaje de Alfonso —identidad ‘civil’ del Zorro—. En primer lugar, el mayordomo cita un dicho típico de nuestro país: “*Un viejo refrán español dice: hombre precavido, vale por dos*”. En segundo lugar, el personaje se presenta como descendiente de un linaje que se remonta hasta tierras españolas: “*Mi familia desde hace cuatro generaciones ha servido a las más distinguidas casas de Europa y de Méjico. Mi abuelo tuvo el alto honor de servir al virrey Castro de Figueroa y mi bisabuelo al mismísimo rey de España*”. Tan apabullante árbol genealógico lleva a su interlocutor a exclamar: “*¡Gloriosa estirpe de héroes!*”. Hasta aquí, el diálogo podría muy bien haber sido tomado de cualquier novela mallorquiniana del Coyote. Sin embargo, Alfonso añade un comentario que introduce un matiz cómico y que, a la vez, impide que la anterior referencia a España pueda ser considerada como una exaltación de un carácter nacional heroico. En respuesta a su compañero, el personaje aclara que su estirpe no era precisamente de héroes sino... “*De Mayordomos. Mi padre fue el que mejor planchaba las camisas del primer ministro*”. Como se apreciará, las dos referencias a España se producen en un contexto trivial, buscando un efecto cómico y sin pretender ningún tipo de reivindicación cultural.

que ésta, era *La marca del Zorro*. La correspondiente solicitud del permiso de rodaje había sido presentada por el productor Luis Méndez Amago en nombre de la Cooperativa Cinematográfica Trébol Films con fecha 20 de julio de 1964, e incluía el siguiente subtítulo o denominación alternativa: *Don X, el hijo del Zorro* ⁶⁵. Un somero vistazo a su cuadro artístico puede hacernos sospechar la existencia de algún tipo de vínculo con el díptico de Marchent: el mismo intérprete, Frank Latimore, volvía a encarnar al héroe de negro antifaz y el reparto se completaba con la presencia de Fernando Sancho y la italiana Gloria Milland —actriz que no había participado en ninguna de las dos producciones, pero que resulta omnipresente en la filmografía marchentiana—. Sin embargo, el realizador propuesto no era Joaquín Romero Marchent, sino el italiano Piero Costa, y tampoco el breve bosquejo argumental incluido en la solicitud de rodaje permite entrever la menor referencia ‘típicamente española’ ⁶⁶. En conclusión, podemos suponer que tanto *El zorro cabalga otra vez* como el fracasado proyecto *La marca del Zorro* no fueron sino residuos marginales de una moda que, en 1964 y dado el frenético ritmo de evolución del *western* europeo, ya había quedado superada. Las dos obras sólo pueden ser explicadas por una razón: la tardanza de sus respectivos productores a la hora de percibir las transformaciones del género y del mercado ⁶⁷.

Si antes el protagonismo de los films españoles del Oeste recaía sobre personajes que emparentaban con la tradición española (fueran éstos ficticios —como el Zorro o el

⁶⁵ Probablemente una referencia al film de Hollywood *Don Q, Son of Zorro* (Donald Crisp, 1925), continuación generacional de *El signo del Zorro* (*The Mark of Zorro*, Fred Niblo, 1920) en la que Douglas Fairbanks repetía el papel protagonista, aunque ahora encarnando al hijo del famoso héroe enmascarado, también convertido en justiciero.

⁶⁶ La acción del film se situaba en el pueblo de Morelia, Méjico, a finales del siglo XIX. Un grupo de enmascarados al mando de Don X, el Zorro, se enfrentaba a un despótico gobernador (que habría sido interpretado por el actor Eduardo Fajardo). La aventura se desarrollaba demostrando una total sumisión a los tópicos del género de capa y espada, y concluía con el consabido duelo a muerte en el que el Zorro ajusticiaba al villano.

⁶⁷ Tal vez las pocas expectativas comerciales de *La marca del Zorro* expliquen por qué el film jamás llegó a rodarse. El único indicio del que disponemos es una nota anónima garabateada a lápiz en la carpeta que guarda el expediente correspondiente a la producción: “*Sobreseído por haber transcurrido 3 meses sin haberse interesado el solicitante por el proyecto*”.

Coyote, símbolos míticos por excelencia de un *Far West* con raíces culturales hispanas— o verídicos —Addison Reavis, el barón de Arizona—) ahora nuestros productores parecían dirigir sus miradas más allá del Atlántico y preferían incorporar héroes extraídos de la propia historia norteamericana y convertidos en mito por la cultura popular. No resulta infrecuente en *westerns* españoles de la época la presencia de algún personaje legendario bien conocido por los aficionados del género. Abría la tendencia nada más y nada menos que Billy el Niño, protagonista de *Fuera de la ley* (película ya comentada en el apartado anterior), aunque su aparición en la misma era más virtual que real. Durante el film, el pistolero simplemente es aludido por su nombre de pila, Billy, y su condición mítica sólo es revelada al espectador en la conclusión, cuando, en un poco disimulado golpe de efecto argumental, otro personaje proclama que el muchacho a partir de ahora será conocido como “Billy el Niño”. El mismo personaje reaparecería en un *western* español posterior, *El hombre que mató a Billy el Niño* (1966), que, tal vez por la previamente aludida presencia de Mallorquí entre sus guionistas, abordaba el mito con mayor consistencia, respetando alguno de sus elementos clásicos —como la amistad-enemistas con el agente de la ley Pat Garrett— e incluso introduciendo alguna innovación temática —no era Garrett quien en realidad acababa con Billy, aunque sobre él recaía la fama de la hazaña... un giro argumental que, como el título, parecía inspirarse en el clásico *El hombre que mató a Liberty Valance* (*The Man Who Shot Liberty Valance*, John Ford, 1962)—.

Otra de las estrellas de la constelación mítica del *Far West*, Búfalo Bill, se convertía en figura central de dos proyectos españoles, uno dirigido por Joaquín Romero Marchent y otro que hubiera debido ser producido por Eduardo Manzanos. Sobre el primero, *Aventuras del Oeste / Sette ore di fuoco / Die Letzte Kugel Traf Den Besten* (Joaquín Romero Marchent, 1964), puede apuntarse que, si bien tampoco pretendía la fidelidad histórica, sí al menos satisfacía las mínimas expectativas de cualquier conocedor de la leyenda del personaje (por ejemplo, incluyendo otras figuras famosas asociadas a su biografía como Wild Bill Hickok o Calamity Jane). El film será comentado con más profundidad en el apartado siguiente, dedicado a la obra de Romero Marchent. Respecto al proyecto de Manzanos, la instancia en la que aparecía formulada la correspondiente solicitud de rodaje fue presentada en la Dirección General con fecha 12 de junio de 1965. Su título previsto, *El joven Buffalo Bill*, etiquetaba con precisa exactitud al contenido del argumento: un episodio

aventurero inventado y situado en la adolescencia del personaje⁶⁸. El guión venía firmado por el propio Manzanos, el director previsto era Amando de Ossorio⁶⁹ y la película hubiera sido realizada en régimen de coproducción, aunque no internacional, pues la aportación financiera se repartía entre dos de las firmas —Aldebaran (80%) y Unión Films S.L. (20%)— vinculadas al productor de los dípticos sobre el Coyote y el Zorro. Poco después de presentar la solicitud, sin embargo, Manzanos renunciaría a seguir adelante con el proyecto⁷⁰.

⁶⁸ La sinopsis argumental incluida en el impreso de solicitud de rodaje es la siguiente: “*Comienzan los títulos decabecera. A la puerta de Isaac Cody, padre de Bill, un carro está preparado para la marcha. Bill, a caballo, caracolea a su alrededor. Otea las colinas y en su rostro se pinta la decepción. El carro se pone en marcha. Van hacia Weston, para reunirse con Mary Ana, madre de Bill, y con sus hermanas Lydia y Elena, que viven en el pueblo con el hermano de Isaac, Elijah. Los bandidos, mandados por Healey, distinguen claramente el primer convoy. Se disponen al ataque. No han visto a Bill y Arco Grande que, con precaución, se acercan a ellos. Bill reconoce al asesino de su padre [¿?]. Tiene al alcance de su mano la venganza, pero se contiene y espera que el convoy se acerque. Los bandidos abren fuego. Los del convoy disparan a su vez. Bill y Arco Grande intervienen entonces. Taylor y otro caen muertos. Bill consigue dejar fuera de combate a Healey. Bill y Arco Grande desmontan y se acercan a Healey. Éste finje [sic] estar muerto, pero con disimulo saca la pistola. Cuando Bill y Arco Grande se le acercan, Healey se vuelve y dispara sobre Bill. Arco Grande se ha dado cuenta y se lanza hacia Bill escudándolo con su cuerpo. Bill remata a Healey y luego va hacia su amigo agonizante. Arco Grande le dice que se siente feliz de haberle ayudado a vengar a su padre y que muere tranquilo. Bill se convence de que ha muerto. Lo carga sobre el caballo y emprende el regreso. Llega con su carga junto a Simpson [¿?]. éste obliga al indio prisionero a cavar una fosa para dejar el cuerpo de Arco Grande que recogerán a su regreso. Bill sabe que el convoy está a salvo, pero él ha perdido a su mejor amigo. Bill regresa solo a Salt Creek. Da cuenta a Dulce Sonrisa de que Arco Grande ha muerto por defenderle a él. La toma por los hombros y la lleva junto a su madre y sus hermanas. Mary Ana la recibe con alegría y le dice que será una hija más en la casa*”.

⁶⁹ Respecto al cuadro artístico, el reparto previsto se hallaba constituido por los siguientes intérpretes: Paul Piaget (Buffalo Bill), Isaac Cody (Miguel del Castillo), José Villasante (Arco Grande), Elisa Montes (Dulce Sonrisa), Monika Randal [sic] (Elijah Cody), José Riesgo (Healey).

⁷⁰ En el propio documento de solicitud del permiso de rodaje, podemos encontrar la siguiente nota manuscrita a lápiz, fechada el 16-9-65: “*Renunciado, ver oficio Sindicato sin que además el productor haya hecho ninguna gestión*”. El oficio mencionado vendría determinado por una renuncia expresa por parte de Manzanos, como indica una carta de J. Farré de Calzadilla, presidente del Sindicato Nacional del Espectáculo, fechada el 12 de marzo de 1965 en la que podemos leer: “*tengo el honor de manifestar a V. I. Que, al solicitar el señor Manzanos Brochero, propietario y presidente de ALDEBARAN y UNION FILMS*

Otros ilustres miembros del panteón de agentes de la ley y forajidos inmortalizado por el cine del Oeste norteamericano también desfilaron por el paisaje español, como Pat Garrett, Wyatt Earp y Jesse James. El primero, personificado en el recio físico del actor Rod Cameron, constituye la figura central del film *Las pistolas no discuten / Le pistole non discutono / Die Letzten Zwei vom Rio Bravo* (Mario Caiano, 1964), si bien dicho *sheriff* lo mismo podía haber sido denominado John Smith, Brandy, Will Kane, John T. Chance o con cualquier otro nombre que pudiéramos imaginar, pues la trama —el asalto al banco por dos hermanos forajidos interrumpe la celebración de la boda del agente de la autoridad, que tendrá que cruzar la frontera mejicana para atrapar los evadidos y conducirlos de vuelta a territorio norteamericano en un viaje plagado de peligros— poco tiene que ver con la vida o leyenda del famoso matador de Billy el Niño. Eso sí, los guionistas bautizaron al villano de la película con el nombre de pila de Billy, aunque el apellido no es Bonney, como el ínclito forajido, sino Clanton... hecho que introduce una nueva y descontextualizada referencia a la mitología *western*, en concreto al célebre duelo en el O.K. Corral⁷¹.

Precisamente una de las más destacadas figuras que participaron en dicho tiroteo, asomaba su rostro al cine español (en realidad el rostro de su intérprete, Guy Madison) en *Desafío en Río Bravo / Sfida a Rio Bravo / Duel a Rio Bravo* (Tulio Demicheli, 1964). Un texto sobreimpreso en la pantalla deja bien clara su identidad en los primeros instantes de la película: “*Arizona 1885, habían pasado cuatro años desde el desafío al O.K. Corral cuando llegó a Río Bravo el más grande sheriff del Oeste, Wyatt Earp*”. Pero a pesar de tan grandilocuente introducción, de nuevo se trata de una presencia más bien nominal. O ni siquiera nominal, pues la trama exige que Earp asuma un nombre falso mientras realiza sus

S.L., determinadas aclaraciones sobre la ficha técnico-artística del proyecto que nos ocupa, manifiesta que, de momento, no tiene intención de realizar la película titulada “EL JOVEN BUFFALO BILL”, razón por la que este Sindicato Nacional no emite el informe que V.I. le tiene solicitado en el escrito que se cita en primer término de este oficio”.

⁷¹ Como todo buen aficionado al género conoce, los Clanton fueron los principales rivales de Wyatt Earp, de sus hermanos Virgil y Morgan y del pistolero Doc Holiday en el famoso duelo del O.K. Corral que tuvo lugar el 26 de octubre de 1881 en Tombstone, Arizona. En realidad, los agentes de la ley no se enfrentaron al clan Clanton al completo, como aparece reflejado en algunas versiones cinematográficas del altercado, sino a uno solo, Bill Clanton, acompañado de dos hermanos pistoleros asociados a la banda de la familia, Frank y Tom McLowery.

pesquisas en Río Bravo y desenmascara a un cacique local que (por la vía violenta) pretende hacerse con el negocio minero regentado por una brava fémina, Clementine Hewitt. La elección del nombre de la muchacha —quien, como era de esperar, acabará enamorando a Earp— constituye un claro guiño al clásico *Pasión de los fuertes* (*My darling Clementine*, John Ford, 1946) donde también Earp (esta vez interpretado por un formidable Henry Fonda) caía en los brazos de una muchacha llamada Clementine (aunque en este caso se trataba de una recatada maestra de escuela y no de una propietaria minera de armas tomar). La referencia cinéfila se subraya en una escena en la que podemos contemplar a la Clementine de *Desafío en Río Bravo* tarareando la melodía popular *My darling Clementine*, emotivamente utilizada en el film fordiano... Dejando a un lado guiños cinéfilos y, para hacer justicia a los guionistas, debemos también reconocer su esfuerzo al introducir una referencia a la biografía real de Earp, a pesar de que ésta sea única y aislada. En un momento dado, un *sheriff* caído en desgracia reconoce al prestigioso agente de la ley. Cuando éste le recrimina no estar a la altura de su cargo, el desgraciado responde: “¿*Qué has ganado tú con la estrella de sheriff? Yo voy a decírtelo: un hermano muerto y otro paralítico, inválido de por vida*”⁷².

Poco más o menos los mismos comentarios pueden efectuarse sobre la presencia del fuera de la ley sureño Jesse James en *El hijo de Jesse James*, ya mencionada en páginas anteriores. Al igual que en *Desafío en Río Bravo*, un pequeño comentario introductorio sirve de presentación a la película, aunque en este caso no es un texto sobreimpreso sino una prolija parrafada en *off*:

“*En los años que siguieron a la Guerra de Secesión y como consecuencia de ella, un bandido se hizo famoso en los Estados Unidos por su temeridad. Le llamaban el Robin Hood de Missouri. Su verdadero nombre era Jesse Woodson James. Procedía de una buena familia, respetable y honrada. Pero esto no impidió que James pasase a la historia y a la leyenda como el más peligroso forajido de los*

⁷² Es un dato histórico que dos de los hermanos de Wyatt fueron víctimas de las represalias de los miembros supervivientes del clan Clanton después del famoso desafío en el O.K. Corral: Morgan Earp, que fue asesinado, y Virgil Earp, que fue herido y quedó paralítico.

Estados Unidos. Durante varios años los sheriffs, la policía federal e incluso los detectives de la agencia Pinkerton le persiguieron inútilmente, mientras su presencia era señalada de un lado a otro del Oeste. El premio por su captura vivo o muerto aumentaba cada día más. Se llegaron a ofrecer 30.000\$, cuando de pronto desapareció y nada más se supo de él”.

Esta breve reseña de la carrera delictiva de James puede producir la impresión de que el metraje que discurrirá a continuación va a caracterizarse por un escrupuloso respeto de la historia del forajido. El sentimiento se ve confirmado por la primera escena de la película, que narra la muerte de Jesse James como marca el canon: el redimido ladrón de trenes y bancos muere al ser disparado por la espalda por su antiguo camarada Bob Ford mientras trata de colgar en la pared de su hogar un cuadro en el que podemos leer la leyenda “*Home Sweet Home*”. La secuencia es magnífica, y, pese a lo sorprendente que pueda resultar el aserto, no es descabellado afirmar que la película de Antonio del Amo contiene la mejor ‘muerte cinematográfica’ de Jesse James jamás rodada. Y si no, atendamos a la compleja elaboración visual de la misma. Mientras Jesse (Robert Hundar) se enfrasca en la colocación del cuadro, llaman a la puerta de la residencia familiar. En primer plano, pero de espaldas, vemos la nuca del visitante en la entrada, haciendo sonar una campanilla. La cámara se acerca sobre el rostro de Jesse hasta dejarlo en primer plano. Un plano subjetivo revela parcialmente la figura del recién llegado a través de la ventana por la que mira Jesse, pero de tal modo que la celosía que cubre la misma impide al espectador contemplar su rostro. La visita es identificada como Bob Ford, a quien Jesse considera un buen amigo y, por tanto, recibe con alegría. Ford aparece de espaldas en la composición del plano. El hijo de Jesse, aún un niño, le saluda como “*tío Bob*” y éste le regala unos caramelos... Jesse da la espalda a Ford y reanuda la colocación del cuadro. Un encuadre excelente nos muestra un primer plano del niño, que observa a su padre. Exactamente detrás de él, en segundo plano, vemos a Ford. El plano está tomado a la altura del pequeño, de modo que la cabeza del criminal queda fuera de campo. Sólo vemos el pecho (tapado, recordemos, por la presencia en primer término del niño, situado exactamente delante de él), sus brazos y su cintura, de la que pende un revólver. La mano de Ford parece moverse hacia el arma... Difícil imaginar una plasmación visual más acertada del sentimiento de

confianza traicionada que pretende transmitir la secuencia: el rostro ilusionado de un niño contemplando a su padre y, tras él, en el mismo plano pero en segundo término, rodeando su figura, la silueta del hombre que va a acabar con su progenitor...

Desgraciadamente, el resto del film, aunque se mantiene por encima de la media habitual del *western* español de la época, no cumple con las expectativas que parecía prometer la secuencia inicial. La trama se centra, como el propio título indica, en las peripecias del hijo de Jesse James, convertido ya en un hombre. Acabará recalando en un rancho, cuya propietaria es acosada por un cacique local que ansía hacerse con sus posesiones... y que resulta ser el propio Bob Ford bajo nombre falso (de ahí el interés por ocultar su rostro en la primera secuencia; se trataba de un medio de mantener el suspense en el espectador). James Jr. conseguirá desenmascararlo y acabar con su vida, vengando así la memoria paterna. Todo un acto de justicia poética, pero también toda una imprecisión histórica, pues el Bob Ford real murió a manos de un hombre que nada tenía que ver con los James⁷³.

En definitiva, si bien el *western* español se acercó a algunas figuras reales de la historia norteamericana⁷⁴, no lo hizo con voluntad de verosimilitud histórica ni con afán de proyectar sobre tales personajes unos rasgos culturales propios. Frente al revisionismo o a la reinterpretación se prefería la franquicia: la repetición de nombres de famosos héroes y pistoleros parece obedecer, como los seudónimos anglosajonizados, a una consecuencia del consabido complejo de 'ilegitimidad' del *western* europeo —auténtico 'pecado original'

⁷³ Un vaquero llamado Ed Kelly pasaría a la historia como el hombre que mató al hombre que mató a Jesse James. Al parecer, su enemistad con Ford surgió después de que ambos compartieran una habitación alquilada en una atestada fonda de Harrisonville (Missouri), cuando éste le acusó de haber robado una joya de su propiedad. En cualquier caso, tampoco podemos criticar con demasiada severidad el film de Del Amo, al menos desde este punto de vista. También un clásico del *western* como *La venganza de Frank James* (*The Return of Frank James*, Fritz Lang, 1940) hace recaer —directa o indirectamente— la responsabilidad de la muerte de Bob Ford —y de su hermano Charlie— sobre otro James, en este caso sobre su hermano Frank (personaje, por cierto, sorprendentemente ausente en *El hijo de Jesse James*). Curiosamente, existe un film que hace gala de un mínimo respeto histórico al abordar la biografía del asesino de Jesse James: *Balas vengadoras* (*I Shot Jesse James*, Samuel Fuller, 1949).

⁷⁴ A las comentadas en líneas anteriores habría que sumar el caso de Joaquín Murrieta, cuya versión cinematográfica ya fue comentada en un apartado anterior.

que parecía acompañar al subgénero de sus orígenes—. Muchos productores parecieron creer que una referencia a Buffalo Bill, a Jesse James o a Wyatt Earp hacía que un ‘*buestern*’ fuera un *western*, es decir, lo volvía más norteamericano, dotando de un cierto toque de carácter genuino a lo que, si no, no sería más que una imitación desvaída. Pero en muchos casos, como hemos visto, la referencia a estos personajes no pasaba de lo testimonial. Sus nombres podían ser Wyatt Earp o Jesse James. Empero, sus aventuras, en la mayoría de los casos, quedaban encuadradas en el mismo molde restrictivo que servía de esquema argumental a otros muchos *westerns* españoles de la época...

En la frase anterior he introducido dos términos, ‘molde’ y ‘esquema’, que, acompañados del adjetivo ‘restrictivos’ parecen apuntar hacia un nuevo modelo narrativo.... Entonces, ¿podemos suponer que surgió un nuevo modelo que sustituyó al ya finiquitado ‘*western* nacional puro’? Fijémonos en los párrafos precedentes. En nuestro sucinto comentario de *Desafío en Río Bravo*, aludíamos a que un Wyatt Earp operando de incógnito desenmascaraba a un cacique local que deseaba hacerse con el negocio regentado por una joven. Al ocuparnos de *El hijo de Jesse James*, contábamos que el heredero del salteador acababa trabajando para una ranchera, cuyas posesiones eran codiciadas por un ganadero del lugar que resultaba ser el mismísimo Bob Ford... Salta a la vista una clara semejanza —casi podríamos decir identidad— entre ambos argumentos. A tal esquema narrativo parecía referirse Fernando Méndez-Leite —en su artículo monográfico sobre el subgénero que aparecía en las páginas de *Film Ideal* en 1966, que retomaré más adelante— cuando identificaba al prototipo de protagonista del *western* español como “*el forastero, que llega al pueblo y desenmascara al cacique y a sus matones, casándose con la chica, que en montones de casos no encaja en absoluto con la narración*”⁷⁵. Y es que tanto *Desafío en Río Bravo* como *El hijo de Jesse James* constituyen excelentes ejemplos del nuevo modelo argumental que se había impuesto en el cine del Oeste nacional de la época y que podríamos titular ‘*western* deductivo urbano’. Planteemos una descripción algo más detallada que el escueto bosquejo dibujado por Méndez-Leite. Los hitos fundamentales que

⁷⁵ Fernando Méndez-Leite. “Las muertes tienen su precio. O algunas palabras sobre el “*Spanish western*””. *Film Ideal* número 201-204. Madrid. 1966. Página 714.

vertebran el argumento de las películas que compondrían el modelo podrían resumirse esquemáticamente en la serie de puntos que se detallan a continuación:

1. El protagonista, un vaquero errante, joven, apuesto y diestro con el revólver recala en una población del Oeste. Puede tratarse de un agente de la ley que oculta su identidad y la finalidad de su misión (un *marshall* como en *La ley del forastero* o en el proyecto fallido *Un disparo al amanecer*⁷⁶, un oficial de caballería en *Los*

⁷⁶ Puesto que *Un disparo al amanecer* se trata de un proyecto no rodado, aportemos algo más de información al respecto. Heriberto Santaballa Valdés, en nombre de la productora Coperfilm solicitaba el permiso de rodaje el 20 de junio de 1964. Como responsable del argumento, guión y posible realizador aparecía apuntado el nombre de Gregorio Almendros. Asimismo, los intérpretes previstos eran Robert Hundar (como Douglas), Ethel Rojo (como Berta), Carlos Larrañaga (como Kirs), Jesús Puente (como el *sheriff*), Fernando Sancho (como Maximiliano), José Marco (como el andrajoso), Manuel Zarzo (como Peter). El 8 de julio de 1964 el libreto superaba la censura previa. Con fecha 14 de noviembre de 1964, Gregorio Almendros retiraba el guión, comprometiéndose a devolverlo en el plazo de 15 días. Sin embargo, una nota manuscrita en el expediente (fecha el 11 de enero de 1965) podemos leer “*Sobreseída por más de 3 meses sin interesarse en el proyecto*”. Obsérvese como, de acuerdo a la sinopsis incluida en la solicitud de rodaje, el film hubiera cumplido los requisitos de inclusión del modelo argumental que acaba de ser propuesto, con una sola excepción: Berta, el personaje femenino protagonista, no está relacionada con el negocio minero objeto del acoso del misterioso villano. Así rezaba la mencionada sinopsis: “*Año 1875. En el valle de Cambridge City, se halla sitaudo un campamento minero, a pocas millas del pueblo. Todos los amaneceres del viernes, un minero es mortalmente asesinado, desconociéndose las causas del crimen. El Sheriff, después de varias pesquisas, sospecha de Doiller, el almacenista, Gaylor, el dueño del saloon, el Herrero, el Juez, el Banquero y el Médico. Kirs, un joven minero ayuda al Sheriff en estas averiguaciones, sin conseguir nada efectivo. Poco después, en una diligencia que es atacada en el camino, llegan Berta, una linda cantante y Douglas, un pistolero famoso, coincidiendo en esos días con varios atracos y robo de ganado por una banda de foragidos [sic]. Se descarta que el asesino pueda ser un loco maniático o vengativo, ya que, se que [sic] todo obedece a un plan para expulsar a los mineros y poder pasar a través de la ruta de contrabandistas el ganado robado, con destino a México. Al otro lado de la frontera un tal Maximiliano es el encargado de recibir lo robado. Todos los viernes se siguen cometiendo los asesinatos. Douglas el pistolero, cuando dos foragidos [sic] van a asesinar a otro minero, es sorprendido, y le hacen cargar con la culpa, siendo apresado. Los mineros lo quieren linchar, sin conseguirlo. Berta la cantante, toma contacto con un andrajoso, que merodea por aquellos lugares. Pancho, el lugarteniente de Maximiliano, que está detenido, hace amistad con Douglas, y consiguen fugarse. Douglas se presenta al jefe de los cuatreros e ingresa en la banda. Desconfía el lugarteniente de él y, enterado por Pancho de que Berta es su novia, optan por raptarla, descubriéndose que*

cuatreros o incluso el mismísimo Wyatt Earp, de incógnito bajo nombre falso, en *Desafío en Río Bravo*) o hasta puede reconocer abiertamente su ocupación como representante de la autoridad (el *sheriff* que protagoniza *Cinco pistolas de Texas*). Asimismo puede tratarse de un forajido en busca de redención que intenta huir de un pasado más o menos turbio (*El hijo de Jesse James*; *Oeste Nevada Joe*, cuyo héroe afirma: “Llevo años buscando un sitio donde echar raíces y no lo encuentro. [...] Estoy cansado de pelear. Ahora quiero enfrentarme con la vida sin que haya un revólver de por medio”). En cualquier caso, el personaje suele aparecer envuelto en cierto halo inicial de misterio (“No acabo de entender a Mace. Nunca dice lo que piensa. Afirma ser un vagabundo, pero no le puedo creer”, dice uno de los personajes con respecto al protagonista de *La ley del forastero*) aunque sus motivos se descubrirán conforme avance la película.

2. La acción se desarrolla en una población pacífica y habitualmente tranquila, que, sin embargo, de un tiempo a esa parte se ha visto sacudida por una ola de delitos, habitualmente asaltos y robos con algún asesinato ocasional.
3. La mayoría de estas fechorías se han venido ejerciendo contra los intereses de la protagonista femenina del film, una muchacha atractiva y de carácter enérgico —es usual que aparezca vestida como una auténtica *cowgirl*— que conduce las riendas de un duro negocio familiar —una mina (*Oeste Nevada Joe*, *Desafío en Río Bravo*), una empresa de transporte (*La ley del forastero*), un rancho (*Los cuatreros*, *Pistoleros de Arizona*, *El hijo de Jesse James*), un banco (*Oklahoma John*, *Cinco pistolas de Texas*), etc.— a menudo heredado tras la muerte de un personaje de

Douglas es un agente federal. El andrajoso prepara una carga contra los cuatreros, acabando con ellos y salvando milagrosamente la vida de Douglas. Sólo falta descubrir a la cabeza viviente. Se prepara un plan ingenioso y el asesino cae en la trampa, entregando su vida, cuando todo está descubierto. Por último se descubre que Douglas es hermano de Kirs y que vino llamado por éste para que la paz y la ley imperaran entre aquellas pacíficas gentes”.

carácter patriarcal (padre, tío o hermano; su desaparición puede haber acaecido antes — *Desafío en Río Bravo*— o durante la narración —*La ley del forastero*—, o incluso no haber acaecido: a veces chica simplemente apoya a su pariente, como la hija del ranchero de *Un dólar de fuego*). El personaje femenino establecerá con el protagonista masculino una relación inicialmente profesional, habitualmente contratándolo como trabajador asalariado y asumiendo un papel de patrona que éste no siempre aceptará de buen grado (“*No me gusta ser esclavo de ninguna mujer*”, dirá el protagonista de *Oeste Nevada Joe*).

4. Detrás de la ola de crímenes se encuentra el villano de la historia, que ansía hacerse con el negocio de la muchacha y oculta su desmedida ambición bajo una máscara de respetabilidad: puede ser un abogado (*La ley del forastero*, *Pistoleros de Arizona*), un ranchero o ganadero (*El hijo de Jesse James*), el dueño de una compañía de transportes (*Oeste Nevada Joe*), un político (*Un dólar de fuego*, que, para mayor abundamiento, también presenta a un banquero y un juez como co-responsables) o incluso el alcalde de la localidad (*Cinco pistolas de Texas*). El hecho de que las violencias desencadenadas siempre beneficien sus intereses personales puede hacer despertar las sospechas de algunos de sus conciudadanos (“*Me han amenazado varias veces. Ese condenado banquero quiere hacerse con mi rancho a toda costa, se cree con derecho a todo*”, dice uno de los personajes de *Un dólar de fuego*), pero o bien éstos son los menos o bien demuestran ser incapaces de hallar pruebas que desenmascaren al personaje ante la justicia. Su condición de ‘cerebro criminal’ puede serle revelada al público ya desde los primeros compases del film (*La ley del forastero*, *Desafío en Río Bravo*, *Pistoleros de Arizona*...) o puede mantenerse en secreto hasta más adelante en un intento de dotar a la narración de cierto suspense (*El hijo de Jesse James*, el proyecto fallido *Un disparo al amanecer*). Puesto que el villano desea mantener su buena consideración social (“*Es necesario guardar las apariencias. Tenemos ya demasiados enemigos. La muerte violenta de un sheriff puede traer desagradables consecuencias*”, es la precaución que expresa el corrupto juez de *Un dólar de fuego* mientras considera como opción el asesinato del íntegro agente de la ley del pueblo), deberá operar en la clandestinidad, muchas veces

incluso delegando sus actividades criminales en algún forajido —líder de una banda propia de pistoleros— que actuará como su lugarteniente moviéndose en la ilegalidad y cuyo comportamiento puede dar motivo a alguna que otra reprensión (“*Aquí el único que dice cómo se deben hacer las cosas soy yo y hasta el último momento deberemos seguir dentro de la ley [...]. ¿Olvidas que en este pueblo sólo soy... un simple abogado?*”), dirá a su subordinado el cerebro criminal de *Pistoleros de Arizona*). Eventualmente puede llegarse al enfrentamiento entre el sicario y su amo, como sucede en *La ley del forastero* o *Un dólar de fuego*. A veces los malvados son ayudados por un empleado ‘de plena confianza’ de la muchacha, que no duda en traicionar a su patrona por una adecuada remuneración económica (*Oeste Nevada Joe*). Otras veces, el villano mismo está próximo a la chica, es pariente (por ejemplo, su propio primo, como en *Los cuatreros*) o, más frecuentemente, la pretende amorosamente (*La ley del forastero*, *Pistoleros de Arizona*, *Oklahoma John*).

5. El *cowboy* errante decide implicarse en la investigación de los violentos sucesos que asolan la población (bien por determinación personal tomada en el transcurso de la narración, bien porque tal es la misión que le había sido encomendada desde un principio). Sus pesquisas le valdrán el acoso de los sicarios del villano, que se traducirá en diversos episodios de acción (persecuciones, trampas, amenazas, atentados contra su vida, secuestros de personas próximas etc.) que el héroe irá superando con mayor o menor dificultad.
6. Asimismo, el protagonista también se convertirá en protector de la joven enérgica, condición que le permitirá extender su relación con ella más allá de lo estrictamente profesional. Y es que, a pesar de que su actitud un tanto paternalista choque frontalmente con el carácter altivo de la muchacha (actitud a veces incluso explícitamente machista, como en *Oeste Nevada Joe* —“*Las mujeres están hechas para quedarse en casa al cuidado de los niños. No para luchar*”— o en *Cinco pistolas de Texas* —“*¿Y cómo está tan mal educada? ¿Qué hace persiguiendo a*

unos bandidos? ¿No estaría mejor atendiendo a sus hermanitos?”—), finalmente se establecerá un fuerte vínculo afectivo entre ambos.

7. Finalmente el villano será descubierto y perecerá (o será capturado, como en *Oeste Nevada Joe* o *Cinco pistolas de Texas*) en un enfrentamiento cara a cara contra el héroe. La disputa habitualmente tomará las formas de un duelo a revólver altamente formalizado (los dos rivales ocupando los dos extremos de una calle desierta, avanzando el uno frente al otro y aguardando el momento de desenfundar y demostrar quién de los dos es más rápido) y rodado en la mayoría de los casos según criterios analíticos (con profusión de primeros planos de los contendientes, de planos detalle de los *colts* aún en las cartucheras con sus manos casi acariciándolos... así sucede, por ejemplo en *Un dólar de fuego*⁷⁷), sin perjuicio de

⁷⁷ Desglosemos en planos, a modo de ejemplo, la del duelo final de *Un dólar de fuego* que enfrenta al sádico pistolero Kendall (“Indio” González) contra el heroico *sheriff* Brady (Manuel de la Riva) y que cierra la película: Plano general que muestra a Kendall al fondo del encuadre, en un extremo de la calle y a Brady (en primer término, de espaldas) en el otro / Contraplano del anterior: Kendall en primer término, de espaldas a la cámara; Brady de cara, al fondo / Plano detalle de los pies de Brady, comienza a caminar y la cámara sigue su movimiento hacia la izquierda / Plano simétrico al anterior, ahora encuadrando los pies de Kendall y desplazándose hacia la derecha / Vuelta al plano detalle de los pies de Brady / Vuelta al plano detalle de los pies de Kendall / Plano general, ligero picado, con Kendall en primer término en un extremo de la calle y Brady en el otro / Casi un contraplano del anterior: ahora es Brady quien aparece de espaldas en primer término y Kendall quien ocupa la posición al fondo / Plano medio de Brady, la cámara desciende hasta dejar en cuadro su revólver / Plano simétrico con Kendall / Plano de la cadera de Brady / Plano de la cadera de Kendall / Primer plano de Brady, mientras la cámara sigue su avance en *travelling* / Primer plano de Kendall, simétrico / Kendall aparece al fondo del encuadre, en la zona izquierda; en la parte derecha de la pantalla aparecen las piernas, en primer término, de Brady, de espaldas / Plano simétrico al anterior: las piernas de Kendall en primer término a la izquierda y al fondo del encuadre y a la derecha la figura de Brady / Primer plano de Kendall / Primer plano de Brady / Plano de la chica de Brady y su padre en primer plano, observando / Plano medio del mejicano Emiliano, simpático aliado de Brady, que observa mientras bebe de una botella / Plano medio de la hija de Brady y su novio, se miran entre sí / Plano medio de Kendall / Plano medio de Brady / Primer plano de Kendall; con un rápido movimiento la cámara desciende hasta la cadera y nos muestra cómo desenfunda / Plano de la cadera de Brady, también desenfunda / Primer plano de Brady / Plano americano de Kendall, se lleva las manos al pecho / Brady, cara a la cámara y en profundidad de

que a veces la resolución visual del duelo parezca imitar a algún *western* célebre (clara influencia de *Solo ante el peligro* en las conclusiones de *La ley del forastero* y *Pistoleros de Arizona*, en las que el villano toma como rehén al principal personaje femenino). Empero, tampoco es infrecuente que la escena del ‘duelo estructurado’ aparezca, en lugar de al final (o además de al final) en cualquier parte de la narración y enfrente al protagonista a algún sicario del villano principal⁷⁸. En

campo, aparece a la derecha del encuadre. A la izquierda, en primer término y de espaldas, vemos desplomarse el cuerpo de Kendall.

⁷⁸ Así ocurre por ejemplo en el film *Cinco pistolas de Texas*, en el que una pelea a puñetazos sustituye al tradicional desafío con *colts* en el enfrentamiento final entre el héroe y el villano principal. Sin embargo, sí encontramos a mitad de la narración un duelo altamente estructurado entre el protagonista y uno de los esbirros del corrupto alcalde. Cabe destacar la escena del desafío como una de las mejores de una película, por lo demás, no excesivamente brillante. Comparte con otros ‘duelos’ del *western* español de la época su concepción visual analítica, pero además aporta algún que otro toque original, como ciertas pinceladas de humor: casi en cada plano podemos ver, en profundidad de campo, a algún ciudadano que transitaba ingenuamente por la calle donde va a tener lugar el reto y, al percatarse de lo que sucede, corre velozmente a esconderse. Reproduzco a continuación el desglose en planos de la escena (obsérvese su similitud en cuanto a concepción analítica con el referido a *Un dólar de fuego* incluido en la nota anterior): Plano medio del *sheriff* Lester y Sarah, la cantante del *saloon*, en la calle principal de la ciudad. Al escuchar una imprecación, Lester gira y la cámara, siguiendo su movimiento realiza una panorámica hacia la derecha, de modo que ahora, en último término (aunque no en completa profundidad de campo) aparece al fondo de la calle el pistolero que ha desafiado al *sheriff*. Entre ambos, podemos ver a algunos ciudadanos paseando, otros dedicados a quehaceres varios... y en cuanto el matón ha lanzado su desafío buscan refugio y desaparecen del encuadre / Plano medio-general del *sheriff* Lester que avanza hacia la cámara, hasta acercarse tanto que sólo queda en cuadro su cartuchera y su revólver / Plano general de la calle: Lester aparece a la izquierda, el pistolero malvado a la derecha junto a una esquina. En ese momento doblan el recodo y aparecen en cuadro dos jinetes despistados que, viendo lo que se está cociendo, inmediatamente dan media vuelta y abandonan el plano / Casi un contraplano del anterior: ahora vemos al pistolero a la derecha del encuadre, en primer término pero de espaldas a la cámara, y Lester aparece a la izquierda, en profundidad de campo y mirando hacia el espectador / Plano americano y frontal del forajido. A su izquierda aparece la esquina de un muro, por la que se asoma fugazmente un transeúnte que venía paseando. Ve lo que ocurre y, consciente de lo que le espera si continúa su camino, da media vuelta y desaparece raudo del encuadre. El malvado pistolero avanza y la cámara desciende levemente hasta dejar en cuadro su canana, con el *colt* colgando / Primer plano del *sheriff* Lester, comienza a avanzar / Plano general de Lester, sigue avanzando hasta salir del encuadre.... entonces una panorámica a la izquierda nos muestra que, por un recodo de la calle a su espalda, acaba de aparecer un segundo pistolero compinchado con el primero / Plano americano de este segundo pistolero, se deshace de su

cualquier caso, una vez terminada la amenaza que asolaba al pueblo, la muchacha entregará su amor al héroe y ambos decidirán comenzar una nueva vida juntos.

Los modelos narrativos pueden construir una herramienta muy útil a la hora de practicar el análisis de un género cinematográfico, pero no conviene olvidar que su manejo entraña un grave peligro: el de la generalización. De hecho, todo modelo, como tal, es una abstracción y también lo es el nuestro. Si restringimos la pertenencia al mismo a aquellos films que cumplan escrupulosamente con las siete características enunciadas en la definición del '*western* deductivo urbano', tan sólo nos quedaríamos con una decena escasa de películas (básicamente, las que se han ido citando como ejemplo en la descripción de cada uno de los puntos). Si aplicamos una definición menos rigurosa del modelo (si permitimos, por ejemplo, la ausencia de varios de sus puntos constitutivos), podríamos extenderlo hasta abarcar casi el doble de films. Por ejemplo, *Dos pistolas gemelas* presentaría como novedad la superposición de los roles del vaquero errante y la dama en apuros en un mismo personaje, o, mejor dicho, en una misma pareja de personajes: las dos jóvenes *cowgirls* interpretadas por las hermanas Pili y Mili. Pero hecha esta salvedad, el argumento del film podría encajar perfectamente en el molde argumental propuesto. De nuevo encontramos la figura paterna que es asesinada y deja a las protagonistas a cargo de un negocio peligroso (en este caso, su abuelo, que muere tras ganar un rancho en una partida de póquer), el desalmado villano que ansía hacerse con sus propiedades bajo una fachada de respetabilidad (en este caso, el *sheriff* interpretado por Luis Induni, cuya condición de malvado no se revelará hasta bien avanzada la narración, tratando de

cigarro y se dispone a desenfundar / Plano muy complejo diseñado casi al modo de Sergio Leone: en primer término ocupan la pantalla la cadera y el brazo derecho del *sheriff*, visto de espaldas. Por el hueco entre su cuerpo y la extremidad puede apreciarse, al fondo, en último término y de frente a la cámara, la figura del pistolero. Lester avanza hacia él y la cámara lo va siguiendo en *travelling*, de modo que se mantiene en la pantalla la posición de su cadera y su brazo, mientras que entre ellos, cada vez percibimos la figura de su rival con mayor tamaño... / Plano medio de Sarah, que observa el desafío con temor / Plano americano del primer pistolero, que desenfunda/ Plano americano de Lester, que desenfunda, dispara y se lanza al suelo (eso sí, con escasa gracia) / Plano general del pistolero, se voltea y cae abatido / Plano general (picado) de Lester en el suelo. Se escucha un segundo disparo y el *sheriff* se gira / Plano general del segundo pistolero, con las manos

garantizar así el consabido halo de suspense...), etc. Obsérvese también como ciertos rasgos distintivos empiezan a atisbarse ya en alguno de los *westerns* de transición que han sido analizados en el capítulo anterior. Películas como *Brandy*, *Bienvenido, padre Murray*, *Gringo* o las marchentianas *Tres hombres buenos* y *El sabor de la venganza* se caracterizaban por la presencia de un ‘villano oculto’ perfectamente integrado en la sociedad (varios prominentes hombres de negocios en la primera, un banquero en la segunda, o un estanciero en las dos últimas), lo cual nos permite extraer una primera conclusión: el ‘*western* deductivo urbano’ no surgió abruptamente sobre los escombros del modelo anteriormente imperante, sino que su aparición obedeció más bien a una transición suave.

En muchos de estos primeros apuntes del modelo ‘deductivo urbano’ el misterio parecía jugar un papel narrativo determinante, pues, inicialmente, se escamoteaba la información acerca de la identidad del villano, aplicando así uno de los recursos más manidos (pero también más efectivos) para mantener viva la atención del espectador hasta el final de la película. Esta argucia bien pudo haber sido heredada de la literatura popular, pues ya había sido profusamente utilizada por nuestros autores *western*, incluyendo al propio Mallorquí (sin ir más lejos, la identificación de el asesino de la esposa de César Guzmán, como se recordará, constituye el motor argumental de *Tres hombres buenos*).

Sin embargo, a medida que el modelo de ‘*western* deductivo urbano’ cristalizaba en la forma canónica que ya se ha descrito, la componente de misterio va perdiendo peso. En la mayoría de los *westerns* que constituyen el nuevo modelo, la identidad del villano permanece oculta al protagonista, pero desde luego no al espectador. Si antes mencionábamos que el suspense alrededor de la figura del antagonista del héroe bien podría ser un legado de la literatura popular, ¿qué referentes podrían explicar ahora el surgimiento del nuevo modelo?

Tal vez convenga que cambiemos de perspectiva, crucemos el océano Atlántico, dirijamos nuestra atención a los Estados Unidos y nos tomemos la molestia de explorar su abundante producción fílmica. Allí hallaremos un patrón argumental muy semejante al descrito en nuestro modelo (incluyendo la figura del villano ‘socialmente integrado’) en

en el pecho. Se tambalea / Plano de Myriam, la ‘chica’ de la película, a caballo. Acaba de llegar. Ella ha sido la que ha disparado, salvando la vida a Lester / Plano del pistolero que, definitivamente, se desploma.

muchos de los *westerns* de serie que proliferaron en las décadas de los cuarenta y cincuenta (protagonizados por *cowboys*-estrella como, por ejemplo, Roy Rogers⁷⁹). Sería absurdo suponer una influencia directa de este tipo de cine en la industria cinematográfica española de mediados de los sesenta, puesto que, salvo muy contadas excepciones, estas producciones jamás llegaron a estrenarse en las pantallas de nuestro país. Más racional resultaría suponer un efecto indirecto, mediado por el tipo de productos que podemos considerar herederos de los films de serie: las series de televisión. Las producciones para la pequeña pantalla de temática *western* (*The Lone Ranger*, *Gunsmoke*, *Wagon Train*, *Bronco*...) fueron muy populares en la Norteamérica de los años cincuenta y sesenta, a la vez que también gozaron de amplia difusión en nuestro país gracias a las emisiones de Televisión Española. Una prueba de su ascendente es la presencia de algunos de sus intérpretes protagonizando varios films españoles del Oeste de la época (como Ty Hardin en *El hombre del valle maldito* o, sin duda el caso más conocido, Clint Eastwood en *Por un puñado de dólares*).

Pero tal vez no sea necesario apuntar tan alto y debamos buscar las raíces de este modelo más a ras del suelo. Los motivos bien podrían ser meramente infraestructurales y referirse a las condiciones de explotación intensiva que caracterizaron al subgénero durante esta época. La producción de films en serie exigía un tipo de argumento estereotipado, que

⁷⁹ Sin ánimo de exhaustividad, un simple examen de los resúmenes argumentales facilitados por el motor de búsqueda de la *Internet Movie Data Base* (www.imdb.com). Última fecha de consulta: 25-2-2006.) cuando consultamos los *westerns* protagonizados por Roy Rogers para la Republic en el bienio 1950-1951 revela la presencia de hasta seis films —todos ellos dirigidos por William Witney— que presentan una estructura argumental hasta cierto punto equiparable al modelo de *western* con villano encubierto que ha sido descrito. En *South of Caliente* (1951), el villano es el entrenador de una propietaria de un pura sangre a quien pretende arruinar. En *In Old Amarillo* (1951) el propietario de una fábrica de conservas pretende evitar que los ganaderos consigan agua para que la sequía le permita comprar sus reses a bajo coste. *Heart of the Rockies* (1951), nos presenta a un ranchero que sufre robos de sus pura sangres por parte de su propio capataz. *Trail of Robin Hood* (1950) narra cómo una empresa comercial en apariencia respetable pretende acabar con un negocio de venta de árboles de Navidad sin ánimo de lucro. En *North of the Great Divide* (1950), un empresario conservero ansía hacerse con los salmones de un río que constituyen la pesca necesaria para suministrar alimento a toda una tribu india, y hasta culpa a los pieles rojas de un incendio del que él mismo es responsable. *Twilight in the Sierras* (1950), finalmente, presenta un villano dedicado a la falsificación pero que opera bajo la fachada de un respetable club de caza...

podiera ser concebido en un plazo muy breve de tiempo y que incluyera invariablemente una serie de episodios tópicos de probada (o supuesta) eficacia comercial (y tal vez éste sea un factor común a la producción de *western* seriales norteamericanos y que permitiría explicar la semejanza temática antes mencionada⁸⁰). El hecho de contar con unos decorados y unas instalaciones de rodaje que era necesario rentabilizar podría dar cuenta de la preferencia por argumentos urbanos, con la acción desarrollada fundamentalmente en las calles o en el interior de los edificios del típico poblado del Oeste y con un número relativamente reducido de tomas exteriores.

Por otro lado, la repetición de unas mismas situaciones argumentales era una práctica habitual en estas producciones y no sólo pude identificarse en un nivel de análisis global —como el que hemos empleado para formular los puntos esenciales del esquema del modelo de ‘*western* deductivo urbano’— sino también en un nivel de análisis más concreto —casi secuencia a secuencia—. Y es que, entreverados en el nervio de la narración, se intercalaban habitualmente una serie episodios recurrentes, replicados con milimétrica estereotipia película a película hasta alcanzar la condición de tópicos subgenéricos: el baile de las chicas de *saloon* mostrando sus bien torneadas piernas a la parroquia; la pelea a puñetazos, frecuentemente en la misma cantina y sazónada con el consabido destrozo de mesas, sillas y mobiliario variado (e incluso de barandillas y camisas, como en *Oeste Nevada Joe*); la rauda persecución a caballo, siempre efectiva en su espectacularidad; el duelo contra algún pistolero... Como el célebre plano del disparo ‘contra la cámara’ que distinguía el proto-*western* *Asalto y robo de un tren* (*The Great Train Robbery*, Edwin S. Porter, 1903) —cuyo emplazamiento en el metraje quedaba a la discreción de cada exhibidor— estas escenas típicas podían aparecer al principio, al final o en una secuencia

⁸⁰ Desde luego, las condiciones de producción en ambos casos resultan harto similares. Tomemos, por ejemplo, el caso de la Republic, firma que ya ha sido aludida en nuestra breve incursión en la filmografía de Roy Rogers. El ensayista Juan Tejero, en una reciente monografía sobre el actor John Wayne, hace un comentario acerca de la modesta productora norteamericana que podría hacerse extensible al *western* español de los años sesenta: “*El típico producto Republic contaba con un acabado técnico muy meritorio para su presupuesto y con buenas escenas de acción, pero los manoseados argumentos carecían de toda originalidad. Pese a ello, Yates [Herbet J. Yates, presidente de la compañía] hizo del estudio, sito en el Valle de San Fernando, una fábrica altamente rentable de películas de serie B, principalmente westerns*”. (Juan Tejero. *Duke. La leyenda de un gigante*. T y B editores. Madrid. 2001. Página 464).

intermedia de cualquier *western* español de la época, pero una cosa era segura: aparecerían. Aun cuando debieran ser introducidas a costa de forzar la propia lógica visual y narrativa del film. No hace falta recurrir al ejemplo extremo, ya profusamente comentado, de la secuencia de la cabalgada añadida a *Brandy* por cuenta y riesgo de sus productores italianos. Fijémonos, por ejemplo, en un film como *Un dólar de fuego*: asistimos a un intento de asalto a una diligencia frustrado por la intervención de un *sheriff* (Manuel de la Riva); sin solución de continuidad, un grupo de agraciadas muchachas aparece ejecutando las simpáticas acrobacias del baile del can-can... para pasar inmediatamente a otra escena que nos muestra la diligencia, escoltada por el personaje interpretado por De la Riva, regresando al pueblo. ¿Qué sentido tiene ese inserto más allá de garantizar la presencia en la película de la típica escena de baile en el *saloon*?

El carácter esquemático de los argumentos de estos *westerns* permitía aplicar la navaja de Ockham al proceso creativo de su redacción. Se trataba de escribir cada nueva historia con un esfuerzo mínimo y una total economía imaginativa. Por ejemplo, el hecho de que el héroe protagonista se vea implicado desde el principio de la narración en una investigación le obliga a interaccionar con el resto de personajes de la película, particularmente con el personaje femenino que, recordemos, suele ser víctima de la codicia criminal del villano. Semejante unidad de acción facilita el establecimiento de una relación amorosa entre ambos sin necesidad de mayores quebraderos de cabeza para los guionistas. De hecho, los personajes de estas producciones se caracterizan por tal grado de llaneza y superficialidad psicológica que, posiblemente, de no darse estas circunstancias nunca pudieran establecer un vínculo sexual o afectivo: tenemos un héroe cortado de una pieza cuya única preocupación radica en perseguir al criminal y tenemos a la heroína, igualmente cortada de una pieza, cuya labor fundamental se centra en dirigir o participar en el negocio familiar... con tales premisas, es evidente que si no se produce un encuentro entre ambos ‘por motivos laborales’, resultaría imposible cualquier relación, dada la dedicación exclusiva de ambos a sus propios ideales. Es casi una cuestión de falta de tiempo, como deja claro el siguiente diálogo tomado del film *Los cuatrerros*. Jim, el protagonista, se dispone a realizar su revisión diaria del ganado y Mary, ‘la chica’, se apresura a acompañarlo en la tarea:

MARY: *Por lo serio que va usted cualquiera diría que va pensando en alguien que no está aquí. ¿Acaso su mujer?*

JIM: *No estoy casado.*

MARY: *¿Su novia, quizá?*

JIM: *Tampoco. Nunca he tenido tiempo para esas cosas.*

MARY: *¿Tan ocupado ha estado usted que no le han dejado tiempo para el amor? Me da usted lástima. [...]*

JIM: *Y ahora, hablemos de usted. Me figuro que tendrá novio.*

MARY: *No, Jim. También, como usted, he estado muy ocupada. No he tenido tiempo.*

El diálogo transcrito puede que no merezca un lugar destacado en una antología del cine del Oeste, pero tiene la enorme virtud de mostrar bien a las claras los poco sutiles mecanismos narrativos y de caracterización que eran manejados por los guionistas de los *westerns* españoles del período. El caso de *Los cuatreros*, en su poco disimulada simpleza, constituye un ejemplo paradigmático. Pero no es el único. Fijémonos en el siguiente diálogo extraído de *La ley del forastero*. Ciertamente es más elaborado que el anterior, pero de nuevo incide en los mismos aspectos de fondo: una carencia de relaciones amorosas previas por motivos pragmáticos ('falta de tiempo' atribuida a la necesidad de hacer frente a preocupaciones más perentorias) y un establecimiento acelerado de un vínculo afectivo entre los dos protagonistas, obligados a relacionarse por sus respectivos 'intereses laborales'.

LUCY: *Es usted un hombre muy extraño, Mace. ¿Nunca ha podido confiar en alguien?*

MACE CARSON: *Hasta ahora no. Es lo primero que aprendí. Mi padre era un hombre que estaba reclamado por la justicia. En todas partes encontrábamos un clima hostil. Me acuerdo que siempre estábamos huyendo.*

La caracterización de la figura del antagonista del héroe no es mucho más profunda que la de la pareja protagonista, pero presenta un matiz que le aporta un interés añadido y que ya ha sido mencionado previamente: su doblez moral. Basta recordar el punto 4 del esquema argumental expuesto hace unas páginas para percatarse de que la mayoría de los ‘grandes cerebros criminales’ que aparecen en estos *westerns* se identifican con profesiones propias de un capitalismo emergente recién llegado al Oeste de la mano de la civilización y el progreso (financieros, abogados...). Tal vez se tratara de un intento por parte de guionistas y productores de congraciarse con la audiencia de clase socioeconómica medio-baja —que, sin duda, era la principal consumidora de este tipo de productos cinematográficos— agitando el infundado pero popular estereotipo de que todo hombre de negocios de éxito ‘tiene algo que ocultar’. Prestemos atención también a la ocultación por parte del villano de su verdadera naturaleza. Se trata de un detalle aparentemente intrascendente, pero del que podemos inferir una conclusión más relevante. Si el malvado se ve en la obligación de ocultar su carácter criminal ante la comunidad, será, forzosamente, porque ésta desaprobaría su conducta de conocerla. Como vemos, la descripción de la sociedad que queda formulada en este modelo es eminentemente positiva. En este sentido, parece participar, siquiera tangencialmente, de una visión esperanzada de la civilización y del progreso que no queda limitada únicamente al período histórico considerado (la conquista del Oeste), sino que más bien configura un cierto ‘optimismo social y antropológico’: la sociedad es buena por naturaleza. Conviene que nos fijemos en una idea tan positiva, porque no podremos contemplarla durante mucho tiempo en el subgénero. El *spaghetti-western* post-Leone se va a caracterizar tanto por un individualismo a ultranza (los ‘héroes’ —y ahora resulta necesario entrecomillar el término— confiarán,

por regla general, más en sus propios *colts* que en cualquier otro ser humano) como por lo que podríamos denominar una ‘involución sociomoral’: las comunidades humanas se vuelven cobardes, corruptas o inexistentes, y el ciudadano honrado pasa de ser la norma a convertirse en la excepción... En tal entorno social, el villano ya no se verá en la obligación de ocultar sus actividades, pues puede imponerse con facilidad a una población sin valor y, en ocasiones, sin referentes éticos. Podría decirse que el *spaghetti-western* había perdido la fe en el ser humano y en la sociedad.

Casi a modo de corolario de lo anteriormente expuesto, puede añadirse que en los *westerns* del modelo ‘deductivo urbano’ la figura del representante de la ley constituirá una personificación del orden de la comunidad⁸¹. A veces aun cuando otras instituciones señeras se tambalean, como en el caso *Un dólar de fuego*. En este film vemos como el juez y el banquero de la población —difícil determinar cuál de los dos es más corrupto—, sentados tras una mesa de despacho burdamente cubierta de pajaritas de papel —como si necesitara recalcar visualmente la idea de que ninguno de los dos personajes está cumpliendo sus deberes cívicos—, tratan de convencer al honrado *sheriff* local para que éste no interfiera en sus asuntos (“*Sentarse en su oficina y no molestar, sólo ésa*” responden cuando éste, airado, les interpela preguntando cuál debería ser su misión). Pero la autoridad de la ley no se cuestiona. El *sheriff* de *Un dólar de fuego*, preguntado por qué no abandona la población, responderá: “*No es la ciudad lo que no puedo dejar. Es esto*”. Y la íntegra aseveración se ve rubricada por un inserto, en plano detalle, de su estrella de latón. Pero no olvidemos la argumentación anterior: la autoridad detentada por el *sheriff* no deriva de una idea abstracta de justicia, sino que más bien es expresión de una comunidad de ciudadanos honrados que acatan la ley. Siguiendo con el ejemplo de *Un dólar de fuego*, el *sheriff* no deberá emprender en soledad —a diferencia del Will Kane de *Solo ante el peligro*— su lucha contra los poderes corruptos de la ciudad y los pistoleros que encubren. Será apoyado en todo momento por miembros honrados de la comunidad, pertenecientes a diversas extracciones sociales (un herrero, un periodista...). Particularmente relevante es el caso del periodista Gaynor, editor del periódico local y personaje que tiene el mérito de pronunciar

⁸¹ Con alguna excepción aislada, como el corrupto representante de la ley interpretado por Luis Induni en *Dos pistolas gemelas*.

la que sin duda es la mejor frase del guión de la película —por lo demás, mediocre— en el siguiente diálogo:

GAYNOR: *En este país la prensa es libre, ¿no?*

SHERIFF: *Y los tiros también. A esa gente solo el plomo les detiene. Y usted no es hombre de acción.*

GAYNOR: (Señalando la imprenta) *Eso es plomo. Fundido en letras de molde, de acuerdo, pero también hace daño.*

Otras veces la impunidad del villano y la necesidad de que un forastero imponga la ley se debe únicamente a la ineficacia o al excesivo volumen de trabajo del representante de la autoridad, como sucede con el *sheriff* de *Oeste Nevada Joe*, de quien un personaje dice que “*no puede estar en todas partes*”. Pero la autoridad en sí no resulta cuestionada. En ocasiones, sin embargo, el agente de la ley ha caído en desgracia, sucumbiendo al alcohol y la molicie como le sucede al *sheriff* de *Desafío en Río Bravo*, hastiado de la corrupción imperante (“*He comprendido que no vale la pena arriesgar la vida por hacer respetar la ley. Aquí del juez para abajo todos están vendidos*”). Sin embargo, el personaje se rehabilitará en el transcurso de la narración y acabará ayudando al protagonista —otro agente de la ley— en sus desvelos por pacificar la ciudad y acabar con la amenaza del villano. En aquellos casos en que la comunidad carezca de un *sheriff* o un agente de la ley, será el héroe recién llegado quien asuma ese rol (como en *La ley del forastero*). Incluso cuando el protagonista sea un proscrito buscando redención (caso del personaje interpretado por Robert Hunder en *El hijo de Jesse James*) se verá acompañado de la figura paternal de un agente federal que le ayudará en su misión y dotará de cierta legitimidad oficial la labor justiciera del forajido.

En definitiva, el *western* español toma las características más esquemáticas y estereotipadas de su hermano mayor norteamericano, del cual se diría un pálido reflejo. Fernando Méndez-Leite, en el primer análisis de entidad publicado sobre el subgénero allá

en 1966, acertaba al hablar de una componente de ‘desmitificación’ involuntaria en la versión nacional del género. Aunque quizá la palabra adecuada hubiera sido otra: ‘degradación’. Así se expresaba Méndez-Leite desde las páginas de *Film Ideal*:

*“En el cine del Oeste encontramos una serie de características que se reflejan en el «western» español, pero con merma de grandiosidad y, sobre todo, de la veracidad que adquirirían en manos de los maestros americanos. La epopeya en sí desaparece, convirtiéndose en una historia de buenos y malos de dudosa verosimilitud. En este sentido nos encontramos ante la desmitificación del «western», con la puesta al descubierto de unos esquemas narrativos, sociales y morales, que se repiten con puntualidad asombrosa, dejando al desnudo un género que, de por sí, tenía poco de barroco. Como puede deducirse, los personajes se simplifican al máximo; las leves justificaciones de sus actitudes son sustituidas por un escueto «porque sí», que la mentalidad del espectador acepta sin darle más vueltas, prevenida por la experiencia adquirida con la visión de verdaderos «westerns», en que aquellas actitudes estaban justificadas”*⁸².

Pero el ‘*western* deductivo urbano’ también nos permite constatar nuevamente una de las constantes del subgénero: la duración efímera de cualquier modelo narrativo. Al igual que antes había sucedido con el ‘*western* nacional puro’ o con el inmediato modelo de transición, este patrón argumental pronto sucumbiría bajo el peso de las nuevas modas, en este caso, las impuestas por la irrupción del fenómeno Leone. La parte ‘deductiva’ de los argumentos (que implicaba el seguimiento de las pesquisas del protagonista y su interacción con el resto de personajes) se va diluyendo mientras ganan preponderancia distintos episodios violentos que jalonan el metraje, aun a costa de desestructurar la narración. En cualquier caso, podemos afirmar que el modelo de ‘*western* deductivo urbano’ abandonó la escena del cine del Oeste europeo con la misma suavidad y sigilo con

⁸² Fernando Méndez-Leite. “Las muertes tienen su precio. O algunas palabras sobre el “Spanish western””. *Film Ideal* número 201-204. Madrid. 1966. Página 713.

las que había llegado. El guión de *El proscrito de Río Colorado* —firmado, por cierto, por un nombre ya bien conocido por el lector: Eduardo Manzanos— podría ser considerado un buen ejemplo de cómo la transición narrativa entre modelos se producía de nuevo gradualmente. Cabe concebir el argumento del film como resultado de un ejercicio de hibridación entre el modelo que Christopher Frayling denominaría “*Servant of Two Masters Plot*” —que, según la opinión del estudioso, se impondría en el *western* europeo tras el éxito de *Por un puñado de dólares*— y nuestro ya conocido modelo ‘deductivo urbano’. Del primero se tomaría la idea de situar al personaje protagonista (en este caso, el vaquero O’Brian, interpretado por George Montgomery) entre dos bandas rivales enfrentadas entre sí (representadas por los hombres de Camargo, cacique local que emplea a O’Brian, y los bandidos de Espada, su enemigo jurado) e incluso alguna escena aislada, como la paliza o tortura que el protagonista sufre a manos de sus enemigos —episodio que había sido introducido en el subgénero por el primer *western* de Sergio Leone y que, de inmediato, había alcanzado la condición de tópico recurrente—. Del modelo de ‘*western* deductivo urbano’, a su vez, parece haberse extraído también algún elemento, como la figura de un villano encubierto perteneciente al entorno próximo de la protagonista femenina. En este caso, se trata de su propio tío: don Cristóbal, un rico hacendado que no duda en asesinar a su sobrino porque pretendía impedir la boda de su hermana Francisca con Camargo. Los motivos del personaje pueden parecer, más que complejos, artificiales y alambicados. Pero, en el fondo —como en la mayoría de los casos de la nutrida galería de villanos que hallamos en el ‘*western* deductivo urbano’— subyace un cierto interés económico: Don Cristóbal pretende con el enlace de su sobrina recuperar el prestigio y la ventajosa posición económica que siempre había caracterizado a su familia y que ahora los nuevos tiempos parecían poner en peligro⁸³. Incluso una película como *Cinco pistolas de Texas*, que hemos incluido sin la menor vacilación dentro del canon del modelo, presenta ya alguna que otra influencia de *Por un puñado de dólares*, como la figura de un personaje enterrador que rezuma humor negro...

⁸³ Para completar el ‘*cocktail*’ de modelos, podíamos añadir que el hecho de que la mayoría de los personajes principales de *El proscrito de Río Colorado* ostenten nombres hispanos podía ser considerado un rasgo heredado del ‘*western* español de transición’. Pero parece más racional atribuir tal hecho a la influencia

El modelo argumental ‘deductivo urbano’, si bien cubre buena parte de la producción *western* española del período, en modo alguno la agota por completo. Es más, podríamos considerar otro modelo *temático* que en términos numéricos supondría la segunda tendencia en importancia dentro del género en aquellos momentos. El énfasis que se ha dado dentro de la anterior afirmación al epíteto ‘temático’ —destacado en cursiva— no es casual: obsérvese que reemplaza al adjetivo ‘argumental’ que había sido aplicado al modelo anterior de ‘*western* deductivo urbano’. Con tal sustitución pretendo dejar claro desde un principio que, si bien vuelvo a emplear el término ‘modelo’, éste debe ser entendido desde un nivel de análisis distinto, caracterizado por un grado mayor de abstracción que el empleado en el caso precedente. Y es que ahora el factor común que va a permitir la agrupación de distintas películas bajo el vago contorno de un segundo modelo es, simplemente, la repetición de un tema: el enfrentamiento entre las tribus indias y los colonos en el legendario paisaje del Oeste norteamericano, fuente recurrente de inspiración de innumerables *westerns* de serie B de Hollywood. Pero este mismo tema será abordado desde diferentes aproximaciones, englobando un conjunto heterogéneo de argumentos distintos entre sí. Ya no es posible definir un esquema que, a modo de programa, vaya destacando unos hitos narrativos fundamentales que se repitan en cada uno de ellos encauzando la acción. Por ello, tal vez sería más correcto referirnos a un ‘tema recurrente’ y no a un ‘modelo’ (ni argumental, ni, ni siquiera, temático).

Hecha esta salvedad, queda por puntualizar que la ‘temática india’ ya había sido introducida en páginas anteriores al mencionar las dos adaptaciones de la más celebrada novela de James Fenimore Cooper. Me refiero, una vez más, a los films *El último mohicano* y *Uncas, el final de una raza*. Sin embargo, los verdaderos pioneros en lo que se refiere al tratamiento de tal asunto en nuestra cinematografía son dos *westerns* españoles de 1963 que también han sido ya brevemente aludidos, en este caso en el apartado anterior: *El hombre del valle maldito* y *El hombre de la diligencia*. A pesar de la aparente semejanza de sus títulos, ambas producciones venían a introducir dos aproximaciones diferentes a la ‘cuestión piel roja’, estableciendo así por primera vez una dicotomía que dividiría en dos

de *Por un puñado de dólares*, que de nuevo popularizó la ambientación mejicana en las producciones del género.

frentes a los posteriores *westerns* ‘indios’ españoles. Mientras que *El hombre del valle maldito* se caracteriza por una perspectiva que casi podríamos denominar revisionista, con matices sociales (la película hace especial hincapié en el tema del racismo, vicio personificado en un rancho blanco cuya hija ha contraído matrimonio con un miembro de una tribu nativa), en *El hombre de la diligencia* la presencia india adquiere una dimensión funcional. El cometido de los pieles rojas se limita aquí a desempeñar el papel de sitiadores del recinto fortificado al que han ido a parar los personajes principales de la narración y, como tales, serán puestos en fuga con la proverbial aparición de la caballería en el último minuto, a tiempo para salvar la vida de los dos protagonistas de la película.

La misma línea que ya se perfila en *El hombre del valle maldito* puede encontrarse en otros *westerns* españoles de la época, como *El sendero del odio* (mencionado anteriormente a propósito de su original ‘doble final’) —que también abordaba el conflicto entre blancos y pieles rojas mostrando una abierta simpatía hacia estos últimos— y, más matizadamente, en las adaptaciones de *El último mohicano*. Por otro lado, podríamos situar próximos a *El hombre de la diligencia* algunos films como *El 7º de caballería / Gli eroi di Fort Worth* (Alberto De Martino, 1964), *Fuerte perdido* (José María Elorrieta, 1964) o la ya mencionada *El secreto del capitán O'Hara*⁸⁴. En estos la acción se centraba en el enfrentamiento entre la caballería norteamericana y las tribus nativas, si bien el belicoso comportamiento de las mismas quedaba justificado en la mayoría de los casos por la villanía de algún hombre blanco que manipulaba a los pieles rojas con falsas promesas —el renegado sudista interpretado por Eduardo Fajardo en *El séptimo de caballería*— o por la negligencia de algún miembro del ejército —el oficial Brush de *El secreto del capitán O'Hara*, casi un trasunto del coronel Thursday interpretado por Henry Fonda en la magnífica *Fort Apache (Fort Apache, John Ford, 1948)*—. Una curiosa mutación (sub)subgenérica de la temática india tiñó de color escarlata las azules guerreras de los soldados de la famosa caballería estadounidense y trasladó a éstos a los agrestes paisajes

⁸⁴ Por cierto, una frase del diálogo de uno de los personajes de *El secreto del capitán O'Hara* contiene una mínima mención histórica que casi podría ser interpretada como un guiño a José Mallorquí: “Dicen que los misioneros españoles trajeron aquí la austeridad castellana”. No obstante, constituye la única referencia a nuestro país que puede encontrarse en un film que, por lo demás, podemos considerar como una auténtica ‘fotocopia’ de los modelos norteamericanos de *western* sobre la caballería...

del Canadá (aunque en realidad, se trataba de las mismas localizaciones españolas de siempre...), convirtiéndolos en miembros del no menos ilustre cuerpo de la Policía Montada. Films como *La carga de la Policía Montada* (Ramón Torrado, 1964) o *Mestizo* (Julio Buchs, 1965) deberían considerarse *northern*s en lugar de *western*s, pues sitúan su acción en suelo canadiense y no norteamericano, pero lo cierto es que este cambio de ubicación constituye el único rasgo que separa a tales producciones de los parámetros típicos del cine de indios y vaqueros⁸⁵. Si bien podríamos calificar a *La carga de la Policía Montada* de film olvidable —y con ello hacemos un alarde de generosidad: “¡NEFASTÍSIMA!” la estimaba Marcelo Arroita-Jáuregui en su correspondiente informe para la Junta de Clasificación⁸⁶—, mayor es la atención que merece *Mestizo*, aunque sólo sea por tratarse de uno de los tres *western*s españoles que alcanzarían la calificación de *primera A*⁸⁷ —junto al ya mencionado Joaquín Murrieta y al marchentiano *Antes llega la muerte*, que será analizado en el apartado siguiente—.

No puede mantenerse que el film de Julio Buchs constituya un puntal estético del género, pero sí podemos afirmar sin cobardía que se trata de un producto digno, lo cual no es poco mérito dadas las condiciones de producción que caracterizaban al cine del Oeste español del período. Por ‘dignidad’ entiendo, en primer lugar, una cierta originalidad en el argumento. *Mestizo* se abre con una impactante escena en la que el protagonista, Peter Lambrock (el muchacho mestizo al que alude el título, interpretado por el actor Hugo

⁸⁵ Las coordenadas temáticas de los films sobre el enfrentamiento entre la caballería y los nativos norteamericanos serían exportadas incluso a escenarios más exóticos. Recordemos el caso de *Pampa salvaje*, que ambientaba su acción en las pampas argentinas.

⁸⁶ Informe fechado el 3 de mayo de 1966. Sin embargo, el film alcanzó la noble categoría de *primera B* (obviamente, contando con la oposición de Arroita-Jáuregui que defendía su clasificación como *segunda A*). De hecho, el film de Torrado se sometía por segunda vez al dictamen del órgano censor por recurso presentado por los productores que, sorprendentemente, no debieron de conformarse con la primera clasificación obtenida (el 10 de agosto de 1965) y que también fue de *primera B* (aunque las opiniones de los miembros de la Junta fueron notablemente dispares: 4 votos a favor de *primera A*, 3 votos a favor de *primera B* y 3 votos a favor de *segunda A*).

⁸⁷ En reunión de la Junta de Clasificación celebrada el 22 de marzo de 1966. Los votos de los vocales se repartieron de la siguiente forma: diez a favor de la categoría *primera A* y cuatro a favor de la categoría de *primera B*.

Blanco), regresa a su hogar sólo para encontrarse frente al cadáver ahorcado de su hermana. Pronto averigua no sólo que la pérdida de la honra de ésta fue la razón que la condujo al suicidio, sino también que el responsable de la felonía no fue otro que un oficial de la Policía Montada. Dominado por el deseo de venganza, decide alistarse como explorador en el cuerpo para así averiguar la identidad del responsable de la afrenta. La narración en los primeros compases de la película se aproxima un tanto a los parámetros del ‘*western* deductivo’, en la medida en que asistimos al desarrollo de las pesquisas de Peter dentro del Fuerte Pitt en el que está destinado. Sin embargo, conforme avanza el metraje, este primer planteamiento argumental va cediendo el protagonismo a varias subtramas: la historia de amor de Peter con una muchacha blanca, la naciente camaradería entre aquél y un oficial de la Montada, la violenta revuelta iniciada por un grupo de mestizos renegados que le obligará a cuestionarse sus lealtades. El épico clímax llegará en una batalla final apoteósica —que requirió el concurso del propio ejército español y cuya espectacularidad puede ser considerada, a todas luces, uno de los principales factores que contribuyeron a la generosa clasificación de la película— en la que la guarnición del fuerte resistirá en campo abierto a las hordas de los mestizos rebeldes. Peter no sólo demostrará su lealtad a los casacas rojas luchando hasta el final por su causa⁸⁸ —de hecho, será el único superviviente del combate—, sino que, además, probará su humanidad otorgando al responsable de la violación de su hermana —paradójicamente, su mejor amigo en el cuerpo— el perdón que éste le implora en sus últimos instantes de vida, tras resultar herido de muerte por los renegados.

Precisamente la alusión a la revuelta mestiza constituye otro de los motivos que aportan esa ya mencionada ‘dignidad’ a este curioso *western* español, pues supone un mínimo intento de ambientación histórica. Sin embargo, se diría que las escasas pinceladas de verosimilitud que podemos hallar en *Mestizo* (por ejemplo, la inclusión como personaje

⁸⁸ Puede que el heroico comportamiento de Peter fuera la razón que justificara el título inicialmente propuesto para la película, *El honor de la Policía Montada*, que fue sustituido por el ya conocido *Mestizo* en diligencia fechada el 12 de marzo de 1966. La referencia al honor que aparece en el mismo también puede interpretarse como una alusión al ‘deshonroso’ acto cometido por uno de los miembros del cuerpo, si bien éste conseguirá redimirse al morir heroicamente al final de la narración.

de Louis Riel⁸⁹, figura histórica responsable de la revuelta de la nación mestiza) obedecen más a un intento de emular a *Policía Montada del Canadá* (*North West Mounted Police*, Cecil B. DeMille, 1940) —sin duda, el film clásico por antonomasia del ‘subgénero canadiense’ y que también incluía a Riel como personaje— que a un afán de contextualización histórica propiamente dicho.

Podemos cerrar este breve comentario al ‘*western* español indio’ afirmando que nunca constituyó una corriente mayoritaria dentro del género. No es difícil encontrar razones que den cuenta del hecho: basta considerar el coste económico que suponía contratar y disfrazar adecuadamente a un número de extras lo suficientemente elevado como para rodar un ataque indio al estilo de Hollywood (raro es el *western* patrio en el que podemos ver más de una docena de pieles rojas en un único plano general...), por no mencionar el difícil ejercicio de imaginación que debía realizar el público español que asistía a las proyecciones de tales películas y que se veía en la obligación de interpretar los rasgos y maneras típicamente hispanos de tales figurantes como semblantes y ademanes propios de las tribus indias... Sin embargo, la ‘cuestión india’ dejaría en el haber de la cinematografía española un puñado de *westerns*, entre ellos dos obras del propio Joaquín Romero Marchent, *Antes llega la muerte* (aunque la presencia en la misma de los nativos norteamericanos sea meramente tangencial) y, fundamentalmente, *Aventuras del Oeste*. Ambos films serán objeto de un análisis detenido en el apartado siguiente.

⁸⁹ El compromiso de Louis Riel (1844-1885) por la defensa de los derechos de la población mestiza del Canadá —a la que el mismo pertenecía— y su participación en una primera tentativa de revuelta contra el gobierno central del país norteamericano habían motivado su exilio a territorio estadounidense. Riel eventualmente regresaría a su patria para encabezar una nueva sublevación mestiza contra la autoridad, llegando incluso a formar un efímero gobierno alternativo. Esta última rebelión —que se saldaría con la intervención militar del ejército canadiense, la derrota de los sublevados y el ajusticiamiento del propio Riel— es la que ha sido reflejada cinematográficamente en los films *Mestizo* y *Policía Montada del Canadá*. Como tantas otras figuras históricas, la personalidad de Riel aparece envuelta en la polémica: para unos, se trató de un idealista que actuó en nombre de los derechos humanos; para otros, no fue más que un presunto visionario cuyos delirios desencadenaron una guerra civil dentro de la nación canadiense.

Palabras como ‘esquema’ o ‘estereotipia’ se han repetido frecuentemente a lo largo de nuestra anterior exposición. Pero rompamos una lanza a favor del subgénero y señalemos que, a pesar de la innegable esclerosis creativa que constituye uno de sus rasgos fundamentales durante este período, al menos nuestra producción nacional de *westerns* permitía la suficiente flexibilidad como para ofrecer productos de muy diversa índole, algunos incluso dotados de cierta dosis de originalidad (originalidad que en modo alguno debe ser entendida como sinónimo de calidad: recordemos que estas cintas se movían, en la mayoría de los casos, en el ámbito del subproducto). En cuanto a creatividad argumental cabe destacar, sin duda, algunas coproducciones con capital alemán como *La balada de Johnny Ringo / Wer kennt Jonny R.?* (José Luis Madrid, 1965) o *Un lugar llamado Glory / Die Hölle von Manitoba* (Sheldon Reynolds, 1965). Ambos films fueron protagonizados por la estrella habitual del ciclo de Winnetou, el actor Lex Barker. Lo cual no es de extrañar, pues la productora C.C.C. de Artur Brauner intervenía en las dos cintas aportando en cada una el 30% del capital (el otro 70% quedaba a cargo de la firma española Midega Films, S.A., que alquilaría los estudios de la Balcázar para el rodaje de sendas producciones).

El guión de *La balada de Johnny Ringo* recorre un sendero próximo al modelo de ‘*western* deductivo urbano’ pues comparte uno de los rasgos argumentales esenciales del mismo: la presencia de un villano encubierto. Un rico hacendado pretende descubrir la identidad del pistolero Johnny Ringo —principal responsable de la muerte de su esposa y su hijo— a quien nadie ha visto el rostro y para ello contratará los servicios del detective interpretado por Lex Barker. Pero entonces el argumento introduce un giro inesperado e innovador: el propio detective es en realidad Johnny Ringo. Aunque el personaje en un principio tratará de inculpar a un *cowboy* honrado, finalmente asumirá la responsabilidad de sus pasadas faltas y perecerá en un final catártico, salvando la vida del inocente que pretendía incriminar.

Un lugar llamado Glory parte de una premisa novedosa y una pizca surreal. Una población (Glory, “la ciudad del Oeste que se ha desarrollado más rápidamente”, según reza una pancarta que podemos ver en la ciudad) debe su notable fama a lo largo y ancho del Oeste a que cada año los más infames pistoleros del país se congregan allí para asistir a un siniestro espectáculo: el desafío a muerte (casi al modo de los antiguos gladiadores)

entre los dos mejores tiradores a ese lado de la frontera. El dudoso honor de participar en tal evento —a cambio del pago en efectivo de mil dólares— recaerá esta vez en dos pistoleros, Brenner (el mencionado Lex Barker) y Reese (Pierre Brice, procedente también de la serie de adaptaciones de Karl May). Los dos hombres, sin embargo, coincidirán previamente en otra población —que responde al poco afortunado nombre de Powder City— donde trabarán amistad enfrentándose codo a codo a Villaine (Gerard Tichy), el inevitable cacique local que, al frente de su banda de violentos sicarios, pretende expulsar de la región a los pacíficos colonos encabezados por Seth Grande (Jorge Rigaud). La narración conducirá al enfrentamiento ‘oficial’ de los dos camaradas en Glory, aunque hasta ese momento cada uno de los contendientes desconocerá la identidad de su rival. El alcalde del lugar comunica a Reese las normas que rigen el desafío: *“Todo está dispuesto. No hay reglas, salvo que es una lucha honrada y noble, cara a cara. Hombre a hombre. Es lo que le gusta a la gente. Aquí lo hacemos de una manera especial. Le da un poco más de suspense. No podrá ver a su rival hasta que lo tenga enfrente. Uno va por una calle. El otro, usted... por la otra. Vuestros caballos estarán a uno de los lados de la calle principal. Pero, claro, uno solo podrá irse. Eso ya se lo imagina”*⁹⁰. Sin embargo, el duelo no se desarrollará según las expectativas del preboste. Cuando los dos colegas se encuentren frente a frente, ninguno de los dos podrá reprimir una carcajada. Un par de pistoleros que forman parte del público consideran que la renuncia al desafío es un fraude y tratan de acabar con los dos tiradores ‘estrella’. Sin embargo, serán ellos los que caigan abatidos por los dos amigos⁹¹, que conseguirán escapar y alejarse para siempre de Glory... Paradójicamente, el alcalde del

⁹⁰ Párrafo transcrito del guión original del film (página 97).

⁹¹ En el guión del film se indica claramente que sus dos protagonistas, Brenner y Reece, obran sólo en defensa propia devolviendo el fuego a los forajidos que les habían disparado desde el público (en la página 103 del libreto se indica, por ejemplo, que un pistolero que se encuentra presenciando el desafío grita *“¡Yo me entenderé con los dos!”* y se dispone a acribillar a ambos). Sin embargo, en la versión cinematográfica final, este matiz pareció pasar desapercibido al juicio de algunos miembros de la Junta de Censura, como la señorita María Sampelayo, que en su correspondiente informe (en la sesión celebrada el 20 de septiembre de 1965) justificaba en estos términos su voto a favor de una clasificación para mayores de 14 años: *“Principalmente por el duelo final, duelo a muerte que se presenta como un deporte que la gente contempla como una pura diversión y en el cual mueren por nada y asesinadas por los héroes dos personas”*.

lugar quedará satisfecho con el espectáculo: “*Ha sido el mejor desafío que el pueblo haya visto*”.

Incluso podemos encontrar entre las producciones de estas fechas algún *western* nacional que parece adelantarse a su tiempo y apuntar algún hallazgo argumental posteriormente desarrollado en futuros *spaghetti-westerns*. Me refiero a *Relevo para un pistolero* (Ramón Torrado, 1964), película íntegramente producida por la firma española Atlántida y que narraba la llegada al Oeste de un joven petimetre de Boston, Erwin Jackson (Luis Dávila). De conformidad con el tópico visto en tantos *westerns*, el recién llegado pronto se buscaría problemas y requeriría la protección del ahora reformado pistolero Matt ‘Relámpago’ Harris (Alex Nicol, el protagonista de *Brandy*), antiguo amigo del padre del muchacho. Pero Jackson asimilará de tal modo las lecciones de su maestro que acabará degenerando en un matón de gatillo fácil. Será el propio ‘Relámpago’ Harris quien se vea en la obligación de terminar con los desmanes de su antiguo alumno acabando con su vida en un enfrentamiento cara a cara. Efectuemos ahora un salto temporal de un par de años de extensión y atendamos al *western* italiano *El día de la ira* (*I giorni dell’ira*, 1967), realizado por Tonino Valerii, antiguo ayudante de dirección de Sergio Leone y responsable de algunos ‘pequeños clásicos’ posteriores del subgénero como *Una razón para vivir y una razón para morir* / *Una ragione per vivere e una per morire* (1972) y *Mi nombre es Ninguno* (*Il mio nome è Nessuno*, 1973). Fijémonos en su argumento, que de seguro nos resultará familiar: el joven e ingenuo Scott (Giuliano Gemma) acaba bajo la tutela del pistolero Frank Talby (Lee van Cleef). Scott asimilará progresivamente la habilidad y el carisma de Talby, hasta que finalmente surjan las primeras disensiones entre ambos personajes. A diferencia de lo que ocurría en el film de Torrado, en este caso será el pistolero más veterano quien se verá sumido en un proceso de degradación al que su pupilo tendrá que poner fin enfrentándose a su preceptor en un duelo a muerte.

Pero, si en verdad queremos hablar de originalidad, no podemos pasar por alto la mención de un intento fallido que sin duda constituyó el epítome de la extravagancia en este período del cine del Oeste español, pues, de haberse rodado, se hubiera convertido en lo que casi podríamos denominar... ¡un *western* infantil de vanguardia! Me refiero a un proyecto tan singular como su propio título previsto: *Paco el sheriff*.

Un *western* español... ¿infantil y de vanguardia? El peculiar caso de *Paco el sheriff*.

¿Qué podemos entender por un ‘*western* infantil’? El camino hasta la respuesta pasa por un breve análisis del panorama de la producción de cine infantil en la España de mediados de los sesenta. Casualmente, el auge industrial del cine del Oeste español iba casi a coincidir cronológicamente con un intento oficial por promover la producción nacional de un tipo de películas orientadas a niños y adolescentes. Producto de este interés, el apartado 2º del artículo 3º de la Orden Ministerial promulgada el 19 de agosto de 1964 garantizaba un apetitoso apoyo económico a aquellas producciones susceptibles de ser consideradas dentro de la recién creada categoría de cine para menores. La nueva normativa desencadenaría el previsible ‘efecto llamada’ entre las compañías cinematográficas españolas, de modo que la Dirección General pronto empezaría a recibir guiones que abordaban los más variados temas relacionados con el mundo de la infancia... y el legendario universo del *Far West* constituiría uno más entre ellos, aunque fuera abordado de forma tangencial.

Poco tiempo perdería Florencio Campos al enviar, en nombre de la empresa Prodisa Productores y Distribuidores Asociados S.L., con fecha 21 de agosto de 1964 (¡dos días después de que entrara en vigencia la nueva normativa sobre cine infantil!) una carta a la Dirección General de Cinematografía a la que adjuntaba tres ejemplares de un guión titulado (bordeando lo esperpéntico) *Paco el sheriff*, sin otro ánimo que “*conocer si es aceptable para su realización dentro del CINE PARA MENORES*”. Según se indicaba, el autor del mismo respondía al nombre de Heriberto H. A. Curiel y José Campos sería el encargado de la dirección de la futura película.

El guión de *Paco el sheriff* se abre con una críptica dedicatoria de su autor: “*Dedicado a mi hijo Alain. Con el deseo de que sus sueños buenos superen a sus sueños malos*”. Inmediatamente se nos presenta a “Paco el Chico”, un travieso mozalbete aficionado a jugar a los *cow-boys*. La primera página describe así al personaje:

“Paco El Chico, es un chico listo, castizo, de unos once años de edad. Alrededor de su cuello, lleva atado su pañuelo a la manera “cow-boy”. Su camisa es una de esas a cuadros de ajedrez y su “blue-jeans” se pliega por encima de un par de botas de goma. Un cinturón de dos vueltas, con revólveres de juguete, rodea sus delgadas caderas” (página 1).

La aguda fantasía del muchacho le lleva a creerse un genuino representante de la ley en el lejano Oeste. El *alter ego* ficticio de Paco el Chico responderá en el guión al nombre de “Paco el Sheriff” y, dada su descripción, parece un personaje específicamente concebido para ser interpretado por un actor adulto. Así se cuenta la escisión de las dos identidades de Paco:

“Paco El Chico se ve a sí mismo tal como es, en el espejo: un chico listo, castizo, sano, vestido al estilo de los “sheriff”; pero algo extraño sucede en la superficie del espejo. Lentamente, sobre la imagen de Paco El Chico, el cuerpo de Paco El Sheriff va tomando forma. Paco El Sheriff se parece exactamente a Paco El Chico, tal y como al muchacho le hubiera gustado ser en aquellos gloriosos tiempos de los “pioneros” del lejano “far West”. Ante sus propios ojos, Paco El Chico se está transformando en un guapo “cowboy” sheriff, muy machote, de unos treinta años de edad” (página 2).

La fantasía del mozo no sólo transforma su imagen física, sino incluso la realidad que lo rodea (en este caso, el cine de barrio en cuyo exterior se encuentra Paco):

“Ahora Paco el Sheriff ve las cosas y la vida completamente diferente a la realidad del siglo XX. Paco el Sheriff ve todo como hace muchos años en el “far West” de los “pioneros”. También han cambiado las siete personas que esperaban frente a la taquilla del viejo cine de barrio. Ahora son siete personas vestidas de “far West” que esperan turno frente a un Banco “western” ” (página 3).

A partir de aquí la narración se fragmenta, de modo que se alternan secuencias que narran las travesuras de Paco el Chico en su entorno real y otras que se centran en su interpretación fantasiosa de las mismas: las arriesgadas aventuras de Paco el *Sheriff* en un entorno *western*, con sus tiroteos y cabalgadas al uso. Distintos personajes, unos positivos y otros negativos, interactúan con Paco, todos denominados en el guión con nombres genéricos: “el Hombre Guapetón” que empuja desconsideradamente al chaval en la salida del cine y que, en consecuencia, se convertirá en la ‘realidad *western*’ en un peligroso forajido al que deberá detener Paco el *Sheriff*; “la Mujer Guapa”, a la que pretende el Hombre Guapetón; “la Niña Mona”, una amiguita de Paco... La historia finaliza con la irrupción de “un avión supermoderno” que “sobrevuela tan bajo que casi toca los tejados de las casas”. El aparatoso ingenio capta la atención de Paco el Chico, que, al encontrar un nuevo tema para sus juegos, abandona, quién sabe si definitivamente, su identidad de Paco el *Sheriff* (¿tal vez una reflexión metalingüística sobre lo perecedero de la moda del *western* español?):

“Paco El Chico tiene los brazos extendidos horizontalmente, imitando las alas de un avión. Los labios de Paco El Chico emiten un ruido similar al del motor del avión. Un organillero, haciendo girar el manubrio, produce una romántica música en su viejo organillo y está observando los quehaceres de Paco El Chico, con expresión comprensiva. La Niña Mona está demasiado ocupada haciendo de madre con sus muñecos, sobre el coche de niños, para observar a Paco El Chico “volando”. Entonces surge una interrogación en la pantalla. ¿FIN?” (página 36).

Pero sin duda la particularidad más sorprendente del libreto no es su argumento, ni siquiera la alternancia entre secuencias reales y oníricas, sino el hecho de que la acción esté narrada sin diálogo alguno. Sin embargo, a lo largo del guión se aprecia un particular esmero en la descripción de la banda sonora del film, pese a que ésta aparentemente habría de quedar restringida a ruidos y música diegética; un breve repaso a la escena final, reproducida antes, nos permite encontrar evidencia de tal elaboración auditiva: el sonido del avión sobrevolando la ciudad, el silbido de Paco imitando el rugido del motor del aparato, la musiquilla alegre del organillo... La minuciosidad en la reproducción de ruidos,

silbidos, chirridos, crujidos y otros sonidos se apreciaba ya desde el inicio de la narración — por ejemplo, se alude a las detonaciones producidas por las cintas de petardos de los revólveres de juguete de Paco— y evoca en el lector el recuerdo de las rupturistas tendencias del cine de autor europeo de la época. Si enjuiciar una obra fílmica constituye de por sí una tarea complicada, tratar de extraer conclusiones acerca de una película jamás rodada a partir de su guión resulta una labor, sin duda, aún más arriesgada; sin embargo, a partir de una lectura del libreto de *Paco el sheriff* se diría que su autor había concebido el proyecto casi a modo de homenaje o imitación de las famosas comedias dirigidas e interpretadas por Jacques Tati. De ahí que podamos aventurarnos más a decir, con ciertas reservas y a falta de una expresión más precisa, que nos encontramos ante el proyecto de ‘un *western* infantil de vanguardia’.

Con este planteamiento, no es de extrañar que los ponentes encargados de la censura previa del guión recibieran el proyecto con cierta estupefacción. En primer lugar, el tema de la disociación del protagonista en dos personajes (Paco el Chico y Paco el *Sheriff*) parecía demasiado complejo para el entendimiento de un público infantil. Además, la ausencia de diálogos tampoco contribuía a facilitar la comprensión del argumento. Un tercer punto conflictivo quedaba constituido por la presencia de elementos no infantiles en la acción, como la relación establecida entre el Hombre Guapetón y la Mujer Guapa. Por no mencionar la duplicidad de identidades de Paco, que confería no poca ambigüedad al personaje al transformarlo en determinadas escenas en adulto. Por ejemplo, el personaje de la Niña Mona, que en las secuencias ‘reales’ queda descrita como la compañera de juegos de Paco El Chico (y cuya relación con éste se limita a acciones ingenuas como cogerse de la mano), en las secuencias ‘*western*’ se transforma en la hermosa Belle, la novia de Paco el *Sheriff*, con lo cual quedaba insinuada una relación no tan inocente entre ambos. Tal vez aludiera a este aspecto uno de los tres ponentes encargados de la censura previa del guión, el padre Luis Fierro, cuando escribía en su informe:

“Considero que es un guión no muy apropiado para niños, sobre todo porque algunas situaciones se refleja no la psicología del niño sino la del adulto.

Sin embargo, si mis compañeros consideran este guión apropiado no me opondré a ello”.

José María Cano, otro de los censores encargados de evaluar el guión se refería en su correspondiente juicio a los tres inconvenientes ya mencionados:

“Solicitan que este guión se considere como guión “especial para menores”. Tal como se presenta no me parece que merezca esa consideración. Primero por el contenido argumental, propio de mayores por sus peripecias y situaciones. Segundo, porque la transformación del personaje real al fantástico es de difícil captación para el menor. Tercero, por la falta de diálogos, elemento de comprensión necesario, a mi juicio, para el menor”.

El informe del tercer miembro del tribunal censor, Pascual Cebollada, resalta la ausencia de diálogo, en apariencia confundiendo el guión presentado con una versión provisional e incompleta del libreto final. Al menos eso es lo que parece desprenderse de su evaluación:

“Película entre la fantasía y la realidad sobre aventuras del Oeste: un chico, al salir del cine, vive, a lo que parece, la película que ha visto. No parece apropiado para menores, por la temática. En el guión no hay diálogos, que se consideran necesarios para un examen más completo”.

El informe de Cebollada resultaría de particular peso en la resolución final, como se aprecia en la notificación enviada a Prodisa en carta fechada 11 de septiembre de 1964 (el mismo día que se había celebrado la sesión del tribunal de censura previa):

“Esta Dirección General de acuerdo con el informe emitido por la comisión delegada para examen de guiones cinematográficos ha resuelto no otorgar, en principio, los beneficios de protección económica especiales de cine para menores

al guión de referencia tal como está desarrollado, si bien para un juicio definitivo sería necesario la presentación del guión completo con diálogos”.

Sin desmayo, José Campos, realizador previsto del film, en representación de Prodisa, respondía en carta fechada el 6 de octubre de 1964 a la Dirección General de Cinematografía enviando el guión técnico de *Paco el sheriff*, eso sí, dejando claro con gran empeño que la ausencia de diálogos en el libreto obedecía a motivos artísticos y no al carácter provisional del mismo:

“Queremos aclararles que el referido guión, será filmado sin diálogo⁹², por las especiales características de su tema, utilizándose la banda sonora únicamente para efectos especiales de sonido que, junto con las imágenes, crearían el ambiente deseado para la exposición del sueño infantil tratado en el tema.

Nos referimos al guión titulado “PACO EL SHERIFF”.

No obstante lo [que] presentamos ahora [es] el guión técnico definitivo para que puedan apreciar más claramente el desarrollo de la película que será de una duración aproximada de 80 minutos”.

Con fecha 14 de octubre de 1964 se volvía a convocar una sesión de la comisión delegada para examen de guiones, reuniendo de nuevo a los tres mismos ponentes que ya habían dictaminado sobre el guión de *Paco el sheriff*. Como era de prever, el alegato de José Campos resultó incapaz de alterar en lo más mínimo las opiniones de los censores, idénticas a las manifestadas en la sesión preliminar⁹³. La Dirección General comunicaba a

⁹² Subrayado en el original.

⁹³ En el nuevo informe de José María Cano puede leerse: “*Creo que esta 2ª versión de guión técnico tampoco reúne las condiciones necesarias para cine especial. 1º Carencia de diálogos. 2º Dificultad de que el menor entienda la transformación. 3º Se recogen elementos, personajes y situaciones inconvenientes. Propuesta: Desfavorable*”. Asimismo, Pascual Cebollada escuetamente indica: “*Confirmando mi juicio sobre la versión anterior*”, esta vez sin realizar ninguna alusión a la ausencia de diálogos en el film.

José Campos, ahora ya sin paliativos, en carta fechada el 15 de octubre de 1964 que había resuelto “*el guión de referencia en el sentido de considerarse no adecuado del cine para menores*”. *Paco el sheriff* quedaba para siempre condenado al cementerio administrativo de los proyectos jamás realizados⁹⁴.

⁹⁴ Encontramos, asimismo, referencias al *western* —si bien muy indirectas— en otros fallidos proyectos presentados a la Dirección General más o menos por las mismas fechas y que también pretendían beneficiarse de la apetitosa subvención estatal destinada a la categoría de cine para menores, fenómeno fácilmente comprensible si tenemos en cuenta la popularidad del género entre las audiencias infantiles y juveniles de la época. Por ejemplo, en carta recibida en el registro de la Dirección General el 31 de julio de 1965 el productor español Ramón Comas proclamaba su propósito de asociarse (al cincuenta por ciento) con la empresa italiana Produzione Alpi para iniciar el rodaje de un film titulado *¡¡AUGH!!*. El argumento se centraba en las travesuras de dos bandas rivales de muchachos en la Italia actual, una de las cuales recibía el nombre de “los mohicanos” y pretendía imitar las costumbres de esta tribu de indios (de ahí el gutural título de la película). Otro de los proyectos candidatos a respondía al título de *El partido de la concordia* y nacía bajo el sello de la productora Hispamer. María Ángel Coma Borrás, como apoderada general de la compañía, remitía a la Dirección General junto a una carta fechada el 20 de julio de 1965 las tres copias del guión legalmente requeridas por la Administración. En las mismas podía leerse el nombre de Bautista Lacasa Nebot como autor del libreto, mientras que se especificaba que la futura película sería “*totalmente española, siendo dirigida por Miguel Lluch*”. El argumento se centraba en la rivalidad casi ancestral que separaba a los habitantes de la zona alta y baja de un anónimo pueblo español, una pugna que hostigaba a los adultos, pero de la que afortunadamente se veían libres los muchachos del lugar al compartir juegos y travesuras sin tener en cuenta los prejuicios de sus mayores. Sería interesante analizar con más detalle el mencionado argumento (que puede ser interpretado, como de hecho hizo algún censor, como una metáfora a favor de una reconciliación entre las ‘dos Españas’), pero excedería los propósitos de la presente tesis. Baste mencionar que la película se habría abierto con un sucinto recorrido paródico a lo largo de la historia de la violencia humana de todo tiempo y lugar, y que culminarían, haciendo gala de un sentido del humor más bien ácido, en el conflicto que divide en dos el villorrio español. La cuarta secuencia del mismo situaría a dos personajes que posteriormente aparecerán en la narración principal —Roque y el alcalde del pueblo— en una ambientación *western*. Reproducimos a continuación la descripción de la secuencia: “*SEC. 4ª. PRADERA. OESTE AMERICANO.- (EXT. DÍA). Roque, con atuendo de jefe indio, al frente de los pieles rojas, adelanta la lanza para ordenar el ataque. Galopada de los guerreros indios lanzándose a la lucha (Archivo). El Alcalde, con uniforme de Mayor de la Caballería yanqui, está mirando inquieto hacia un punto. De pronto, se gira sobre la silla y comienza a gesticular ordenando el despliegue de sus fuerzas para recibir a los indios. Ataque de los pieles rojas a un convoy o una patrulla del ejército yanqui (Archivo)*” (página 3). Ni *¡¡AUGH!!* ni *El partido de la concordia* llegarían finalmente a plasmarse en celuloide y, como se habrá apreciado, su adscripción al género *western* no rebasa lo meramente anecdótico.

A tres pies bajo tierra. El *western* español como subproducto de sustitución.

Dejando aparte estas excentricidades argumentales, la aparición y afianzamiento en la producción *western* española tanto del esquema ‘deductivo urbano’ como de la temática india dejan entrever una cuestión de fondo. Como ya habíamos afirmado, la principal característica del subgénero en este período es el ansia de imitación de unos modelos cinematográficos importados del cine norteamericano. Pero ahora podemos matizar el anterior aserto y añadir que los principales referentes no se sitúan en las grandes superproducciones de Hollywood, sino, fundamentalmente, en los *westerns* B y de serie.

En honor a la verdad hay que reconocer que, en algunas ocasiones, los responsables creativos de los films españoles del Oeste parecían fijarse en modelos más elevados, en concreto, en ese número reducido de películas que podríamos denominar ‘grandes clásicos del género’: *Solo ante el peligro*, *Río Bravo*, *La diligencia*... A veces, la referencia simplemente se reducía a una mención en el título (por ejemplo, *Desafío en Río Bravo*), por lo que podemos atribuirle la función de mero reclamo publicitario. Pero, en ocasiones, la ‘inspiración’ en alguna de estas grandes películas del Oeste (sustituya el lector el término por el de ‘copia’ u ‘homenaje’ si le parecen más apropiados) llegaba a impregnar por completo el argumento del correspondiente *western* español. Fijémonos por ejemplo en el caso de *Tres dólares de plomo / Tre dollari di piombo* (Pino Mercanti, 1965). El comienzo del film puede despistar hasta al más veterano aficionado al género: un pistolero, Rudy Valles (Fred Beir), regresa a su población natal con la intención de iniciar allí una nueva vida como honrado ganadero. Descubre que su padre fue asesinado, hace años, por un tal Morrison (Olivier Mathot), quien ahora se ha convertido en el cacique de la zona, intimidando al resto de propietarios mediante una banda de rabiosos pistoleros. Para complicar más la situación, Raf (Andrea Fantasia), un *marshall*, llega a la ciudad persiguiendo a Rudy, acusándole del asesinato de otro representante de la ley. A partir de este punto, sin embargo, el espectador ya no puede reprimir un cierto sentimiento de *dejà vu* cuando descubre que la narración comienza a exhibir unas ‘similitudes’ más que casuales con el famoso *western* de Fred Zinnemann, *Solo ante el peligro*: Rudy emplaza a un duelo a Morrison, si bien éste se va a encontrar ausente de la localidad durante unos

días. En el escaso margen de tiempo que le resta hasta el desafío, Rudy pretende convencer a los habitantes decentes de la comarca para que se unan a él y se enfrenten a los pistoleros que les atemorizan. Sin embargo, las presiones de estos últimos pesan más en el ánimo de los propietarios que las razones éticas que esgrime Rudy y, en la fatídica mañana de domingo en la que Morrison ha de regresar al pueblo, el héroe de la película partirá solo a su encuentro... (“*Hoy es domingo. ¿Habéis olvidado que hay que ir a la iglesia?*” es la justificación que Stern, uno de los rancheros del lugar, ofrece a sus hijos y a su mujer cuando ésta le pregunta qué piensa hacer). Mientras los rectos ciudadanos se congregan en el templo, los asesinos de Morrison se han apostado en distintas ubicaciones y se disponen a acribillar a Rudy sin concederle la menor oportunidad de batirse con su jefe... Sin embargo, el enmendado pistolero conseguirá salvar la vida gracias a la oportuna intervención de Raf (que morirá heroicamente en la refriega) y a la ayuda *in extremis* de los ciudadanos que asistían a la eucaristía (se diría que el sonido de los primeros disparos en el exterior, sumado a la fervorosa prédica del sacerdote, han obrado un cambio casi milagroso fortaleciendo el valor de los rancheros).

Pero, en definitiva, poco importaba la calidad del paradigma a imitar. Aunque éste hiciera referencia a films clásicos, a obras maestras no sólo del *western* sino de la historia del cine en general, las peculiares condiciones de producción tanto industriales (escasez de presupuesto, rodaje intensivo...) como artísticas (actores de escasa entidad, directores rutinarios, guiones simplificados en cuanto a la descripción psicológica de los personajes pero aderezados con tiroteos, duelos y demás episodios efectistas...) acababan modulando el resultado final a modo de pesados lastres que impedían que éste sobrepasara el nivel del subproducto. La situación queda magníficamente expresada en el informe del censor Marcelo Arroita-Jáuregui a propósito del guión de *Oklahoma John* (fechado el 8 de julio de 1963). Este *western* se inscribiría a grandes rasgos en el modelo ‘deductivo urbano’ anteriormente descrito (el *cowboy* forastero que resulta ser un representante de la ley, el villano encubierto bajo una fachada de aparente honradez, la briosa muchacha heredera de un negocio familiar...) pero a la vez incluye algún que otro detalle tomado sin tapujos de uno de los grandes films del Oeste de Hollywood: el *sheriff* Oklahoma John (Rick Horn), protagonista de la película (a la que además da título), contará con la ayuda de dos únicos personajes en su labor en defensa de la ley: un simpático y quejica anciano tullido y un

alcohólico redimido... La referencia es demasiado conspicua como para pasar desapercibida a un aficionado al género como el propio Arroita-Jáuregui, que escribía en su mencionado informe:

“Cinematográficamente, el guión es un deliberado homenaje a Howard Hawks y está planteado desde los mismos supuestos argumentales e ideológicos de “Río Bravo”. Red River (“Río Rojo”, como otra película de Hawks) se llama, precisamente, la ciudad; hay un sheriff con conciencia profesional y sin más ayuda que un viejo y un borracho (desaparece el tipo del muchacho joven), mezclado con ciertas notas de Walsh”.



Imagen promocional de *Oklahoma John* (1964).

Pero Arroita-Jáuregui no se dejaba llevar por la euforia. Sabía que el *western* iba a rodarse en España y, como censor, conocía bien el nivel medio de calidad de los

realizadores patrios del subgénero. Aun cuando el *western* español apuntara alto, acabaría errando el tiro:

“Es una pena que, con toda seguridad, este estupendo guión no llegue a ser dirigido por algún “grande” del cinema americano, un Hawks, por ejemplo, o un Ford, y pueda destruirlo cualquier indocumentado”.

Factores de producción o de índole artística podían condenar a nuestros *westerns* a una categoría que, en términos cualitativos, resultaba equiparable en algunos casos (y, en la mayoría, inferior) a la de la serie B norteamericana. Fernando Méndez-Leite escribiría al respecto (en el ya mencionado texto publicado en la revista *Film Ideal*): *“el problema que plantea el «western» español, y en general el europeo, es el de la incorporación de una serie de realizadores, actores y técnicos que en su vida soñaron con abordar algo semejante”*⁹⁵. Desde los aspectos más generales, como la interpretación (el *western* español, en palabras de Méndez-Leite, no tenía *“un John Wayne, ni un Ward Bond, ni un Walter Brennan”*⁹⁶) hasta los más concretos, como la labor de algunos *stunts* (si se puede otorgar tal calificativo, por ejemplo, al ‘especialista’ que da vida a uno de los soldados de caballería que aparecen en *Cinco pistolas de Texas* y que, tras recibir el disparo de un forajido... ¡se dobla sobre la cintura y sigue cabalgando aferrado a su montura para evitar ejecutar una caída!), podían acabar desbaratando hasta las mejores ideas de cualquier realizador.

Pero todos estos aparentes deméritos, paradójicamente, bien pudieron ser algunas de las razones que dieran cuenta del éxito comercial del subgénero y garantizaran su supervivencia en las pantallas. Y es que los films españoles del Oeste llegaban al mercado en un momento muy oportuno que coincidía con una fase de saturación de la producción *western* en la industria norteamericana. La competencia de las series televisivas había resultado deletérea para el género en Estados Unidos, afectando especialmente al rodaje de

⁹⁵ Fernando Méndez-Leite. “Las muertes tienen su precio. O algunas palabras sobre el “*Spanish western*””. *Film Ideal* número 201-204. Madrid. 1966. Página 714.

⁹⁶ Ídem nota anterior.

aquellas cintas de más bajo presupuesto. Por tanto, podemos suponer casi un movimiento migratorio en cuanto a la producción de *westerns*: el género entraba en crepúsculo en territorio americano, al menos en lo que se refiere a obras rodadas con escasez de medios, pero experimentaba un nuevo amanecer en suelo europeo. Justifiquemos nuestras afirmaciones.

En la bibliografía española podemos encontrar un único intento de sistematizar una filmografía completa del género *western* que abarque tanto en su vertiente norteamericana como europea. Se trata de la lista de films incluida en el segundo volumen de la obra colectiva *Al Oeste*, editada por el Centro Cultural Campoamor de Oviedo en 1990. En la introducción redactada por Javier Luengos, se menciona que los autores han pretendido “realizar una historia del género basándose en la elaboración de índices anuales”⁹⁷ y para cumplir un objetivo de tal envergadura se ha contado como criterio “el de incluir el mayor número de películas que se ha podido encontrar”⁹⁸. Como cabe esperar, entre los índices de *Al Oeste* se han colado las difícilmente evitables erratas y omisiones, pero bien podemos suponer que tales inconvenientes se distribuyen homogéneamente por todos los años que comprende el listado. Tal vez podríamos objetar reparos a la fiabilidad de dicha filmografía si anduviéramos buscando la cifra concreta y exacta del número de *westerns* estrenados en un año determinado. Pero como, de acuerdo a los intereses de la presente tesis, tan sólo se pretende apreciar tendencias generales en la evolución de la producción internacional del género, podemos aceptar la mencionada filmografía como fuente de consulta válida para nuestros propósitos⁹⁹. Efectuando simplemente la clasificación y recuento de las entradas incluidas en los índices cronológicos publicados en *Al Oeste* entre los años 1955 y 1965 obtenemos los datos sobre la evolución de la producción de *westerns* tanto en Norteamérica como en España se que aparecen incluidos en la **tabla 5**¹⁰⁰:

⁹⁷ Javier Luengos. “Introducción General”. En VV.AA. *Al Oeste*. Centro Cultural Campoamor. Oviedo. 1990. Página 13.

⁹⁸ Ídem nota anterior.

⁹⁹ Sobre todo, teniendo en cuenta que el volumen de trabajo —fundamentalmente de consulta de fuentes extranjeras— que requeriría la elaboración de una completa filmografía de la producción *western* norteamericana excedería con mucho los límites planteados en nuestra investigación

¹⁰⁰ Es necesario realizar algunas precisiones acerca del recuento de las entradas de los mencionados índices. En primer lugar, he contabilizado cada *western* serial norteamericano como una unidad,

Tabla 5. Producción de *westerns* en Estados Unidos y Europa. (Datos elaborados a partir de la información contenida en la obra *Al Oeste* (VV.AA. Centro Cultural Campoamor. Oviedo. 1990).

Año	Estados Unidos	Europa
1955	71	—
1956	81	—
1957	69	—
1958	54	—
1959	39	—
1960	28	1
1961	23	1
1962	16	4
1963	10	7
1964	21	21
1965	25	35

Los datos mostrados reflejan, en primer lugar, el progresivo declive de la producción norteamericana del género en el tránsito de la década de los cincuenta a los sesenta (pasamos de un abanico de entre setenta y ochenta películas anuales en 1955-56 a una o dos decenas escasas en el período 1960-65). Los autores del índice tampoco olvidan mencionar la definitiva desaparición de los *westerns* de serie. Fechan en 1956 el estreno del que consideran el último serial cinematográfico del Oeste producido en Hollywood: *Blazing the Overland Trail*¹⁰¹.

Particularmente interesantes resultan las cifras recogidas en la fila correspondiente a 1965: si sumamos el número de *westerns* norteamericanos y europeos, obtenemos un total de 60 producciones del Oeste en el año... una cifra que se aproximaría al volumen de

independientemente del número de capítulos que lo compongan. En segundo lugar, he incluido en la categoría de *westerns* europeos las coproducciones hispano-norteamericanas, puesto que constituyen una evidencia a favor de la hipótesis que pretendemos demostrar: el progresivo desplazamiento de la producción *western* a tierras europeas. Tal tipo de coproducción sólo es comprensible al socaire del éxito del género en nuestro continente y hubiera resultado impensable, por ejemplo, en los años cincuenta. En cualquier caso, el número de coproducciones hispano norteamericanas es notablemente reducido: una en 1964 —*Los pistoleros de Casa Grande*— y tres en 1965 —*El dedo en el gatillo*, *El hijo del pistolero* y *Kid Rodelo*—.

¹⁰¹ De acuerdo a los datos facilitados por los mismos autores, el mencionado serial estaría compuesto por 15 episodios, siendo dirigido por Spencer Gordon Bennet y producido por Sam Katzman. Entre sus principales intérpretes contaba con Lee Roberts, Dennis Moore, Norma Brooks y Gregg Barton.

producción del género en los Estados Unidos a mediados de los cincuenta. En definitiva, los datos de la tabla permiten suponer verosímil nuestra hipótesis acerca del ‘trasvase’ de la producción del género de una a otra orilla del Atlántico. Se diría que los *westerns* españoles venían a cumplir una finalidad sustitutiva, pues permitían que las carteleras de nuestro país se poblaran con un amplio ramillete de títulos del Oeste para disfrute de los numerosos entusiastas del género, a pesar de la cada vez más apreciable merma en la producción *hollywodiense*. Y lo hacían viniendo a sustituir, precisamente, a aquellos films que padecían más dramáticamente la decadencia del género más allá del Atlántico: las películas de segunda o tercera categoría.

Un buen reflejo del razonamiento anterior puede encontrarse en la sección “Párrafos del 66” incluida en la página 20 del número 934 de la revista *Fotogramas* (septiembre de 1966). Allí, bajo un alarmante titular (“¿El “western”, R.I.P?”) y acompañada por una foto que mostraba a los actores principales del film *Los siete magníficos* (John Sturges, 1960), se publicaba una apesadumbrada carta. Venía firmada únicamente por las iniciales P.R.E. El lector malagueño que la había remitido reflexionaba en la misma acerca del imparable proceso de decadencia en el que, a su juicio, había caído el cine del Oeste:

“«Cat Ballou, la ingenua explosiva» y «Duelo en la alta sierra» me hacen pensar que la nueva ola americana ve al «western» con esa mirada especial con que se mira a un ídolo caído. [...] En suma: Elliot Silverstein y Sam Peckinpah han coincidido en algo: la decadencia de un género que ha dado gloria a Norteamérica, y han querido hacer por ese camino fácil y amargo de suave humor un «Quijote» de algo que amaban y aman: el «western». Y es que el realizador ha perdido fe en el «western». Ya no cree en él. Y eso lo ha conseguido el público, porque tampoco cree éste en el género perdido. Hoy el público, por desgracia, piensa más y es menos espontáneo. [...] En fin, tampoco creo que sea el intelectual quien haga levantar cabeza al «western», sino todo lo contrario. Empezó el final con Fred Zinnemann y continuó con Arthur Penn («El zurdo»), y Allen H. Milner («El retorno del forajido») y porque amo al «western» tampoco deseo que intenten

resucitarlo, porque da pena. Sólo quiero, tras ver «Cat..» y «Duelo...», recordar con mis «amigos» Sam y Elliott lo bien que lo pasábamos viendo películas del Oeste en un cine de barrio, comiendo pipas mientras los buenos acudían a salvar a la chica”.

Emotiva y clarividente era la carta del lector malagueño de *Fotogramas*, pero aún más relevante para el objeto de la presente tesis resulta el divertido párrafo que, a modo de respuesta, fue añadido tras la misma por un anónimo redactor de la publicación. Lo reproduzco a continuación:

“Sus reflexiones sobre el actual momento del «western» —el americano, claro— están llenas de agudezas y de melancolía. Pero lo cierto es que precisamente «ahora» es cuando Hollywood vuelve a lanzarse a la fabricación de grandes «westerns», dejando sólo la producción B del género a los europeos, que se esmeran no sólo haciendo esos films B, sino C, D y mucho más del abecedario”.

En definitiva: el *western* europeo —y, evidentemente, con él el español— podía resultar incapaz de hacer frente a las superproducciones de Hollywood, pero parecía haber encontrado su cuota en el mercado apropiándose del nicho que había ocupado hasta entonces la serie B norteamericana y que ahora quedaba vacante.

“Go West, young man!”. Profesionales técnicos, artísticos y críticos frente al *western* español.

“*¡Ve al Oeste, muchacho, y crece con el país!*” fue la famosa exhortación pronunciada por Horace Greeley¹⁰² en los años cuarenta del siglo XIX que certificaba el inicio de la expansión de los colonos desde el Este hasta las lejanas tierras del *Far West*. Poco podía imaginar entonces el buen Greeley que podríamos utilizar sus mismas palabras para describir metafóricamente un fenómeno cinematográfico que se daría casi un siglo más tarde en un país como España, situado a un océano de distancia de Estados Unidos. Como vaqueros atraídos por la fiebre del oro, muchos profesionales cinematográficos de nuestro país o extranjeros acudirían por propia voluntad o se verían impelidos, a su pesar, a ese descomunal agujero negro en medio de la cinematografía española que era el cine del Oeste nacional.

Cierto es que alguno de los realizadores que se habían visto atrapados a regañadientes en las redes del *western* durante los años anteriores conseguiría finalmente eludirlas y remontar el vuelo, iniciando una carrera basada en sus propias inquietudes personales. Tal es el caso de José Luis Borau. También Ricardo Blasco conseguiría finalmente abandonar la órbita del *western* (si bien no puede decirse que alcanzara horizontes excesivamente elevados, pues el resto de su carrera discurriría en el ámbito de la producción televisiva). Pero los ejemplos de Borau y Blasco constituyen la excepción más que la regla. El rasgo más distintivo del período no es la desvinculación de viejos practicantes del género, sino el mantenimiento de los mismos y la incorporación ingente de otros nuevos. La maquinaria industrial de nuestro *western* nacional, superadas las incertidumbres iniciales, giraba a buen ritmo. Y para mantener su movimiento necesitaba cada vez más combustible, no sólo económico, sino artístico. Las elevadas cotas de producción que estaba alcanzando el género requerían un flujo constante de realizadores

¹⁰² “*Go West, young man, and grow up with the country*” es sin duda la frase más célebre de Horace Greeley (1811-1872), influyente periodista y político norteamericano. Fundador del diario *New York Tribune* en 1841, desempeñó los cargos de congresista, miembro de la Casa de los Representantes y senador. Fue candidato a la presidencia del gobierno estadounidense en las elecciones de 1872, siendo derrotado en las urnas por el héroe de la guerra de secesión Ulysses Simpson Grant.

que se aprestara a poner lo mejor de su talento al servicio de la nueva moda imperante en nuestra cinematografía. Que lo hicieran con mejor o peor disposición de ánimo... era otra cuestión.

A veces la necesidad de realizadores que imponía el ritmo de producción era tal que hasta otros profesionales cinematográficos sin experiencia detrás de la cámara podían ser rápidamente ascendidos a la ‘categoría’ de realizador. La peculiar oferta de dirección que Ignacio F. Iquino brindó al actor Ricardo Palacios ya ha sido comentada en páginas anteriores, pero asimismo constituiría un ejemplo pertinente para ilustrar la anterior afirmación. El propio Alfonso Balcázar había llegado a la dirección a través de medios autodidactas. Persistían también las circunstancias ya comentadas en apartados previos, como la ‘succión’ por parte del *western* de directores con alguna que otra aspiración ‘autoral’. Ahí tenemos a José María Zabalza, que había iniciado su filmografía con un par de obras de ciertas pretensiones: *También hay cielo sobre el mar* (1955) y *Entierro de un funcionario en primavera* (1958). La ampulosidad de ambos títulos no casa demasiado bien con la clara orientación comercial de *Las malditas pistolas de Dallas / Le maledette pistole di Dallas / Pistolets maudits de Dallas*, denominación del film que dirigiría en 1964 y que podemos considerar un *western*, más que típico, tópico. Ni siquiera en aquellos realizadores cuyas carreras se mantendrían siempre dentro de los márgenes del cine del género resulta frecuente encontrar una clara vocación, al modo de Marchent, por las películas del Oeste. El caso más notorio corresponde al ínclito Amando de Ossorio, artesano que en la década de los setenta encontraría su vocación dentro del llamado cine fantaterrorífico español¹⁰³. Ossorio, que siempre asumió con sincera dignidad su inclinación a las películas de horror, nunca se movió demasiado a gusto por las coordenadas del Oeste. Tal vez por ello *La tumba del pistolero* (1964) constituya una de las cintas más atípicas que pueblan nuestra filmografía *western* nacional. Sin embargo, su argumento partía de una premisa argumental no demasiado ajena al modelo ‘deductivo urbano’: el joven Tom Bogarde (George Martin)

¹⁰³ Amando de Ossorio (La Coruña, 1918; Madrid, 2001) fue uno de los más prolíficos cultivadores del género fantástico y terrorífico en la cinematografía española de los años setenta, dirigiendo films como *Las garras de Lorelei* (1973), *La noche de los brujos* (1974) y *La endemoniada* (1975) o su famosa tetralogía sobre los espectros de los caballeros templarios, compuesta por *La noche del terror ciego* (1972), *El ataque de los muertos sin ojos* (1973), *El buque maldito* (1973) y *La noche de las gaviotas* (1975).

viaja de Boston al Oeste para investigar el aparente asesinato de Jack, su hermano pistolero (Todd Martins). Descubrirá que éste en realidad aún vive y planea vengarse del hombre que le dejó al borde de la muerte, el banquero Brandon (Jack Taylor). La antigua amistad que los unía se había trocado en odio a raíz de un desgraciado incidente envuelto en el misterio: la joven a la que pretendían ambos había sido asesinada en extrañas circunstancias y los dos personajes se culpaban mutuamente de su muerte. El posterior discurrir de la narración tiene poco de tópico (aunque esta originalidad no permita redimir su calidad como obra fílmica). Por ejemplo, el enfrentamiento final entre Jack y Brandon se desarrolla a puñetazos a latigazos... y ninguno de los dos contendientes perderá la vida, pues se descubrirá que ni el uno ni el otro es en realidad responsable del atroz crimen: la auténtica culpable resultará ser una muchacha celosa. Desde un punto de vista estético, lo mejor de la película puede cifrarse en algunos planos de resonancias gótico-terroríficas, como el inicial que sitúa los títulos de crédito sobre la imagen de una tumba de la que pende una cartuchera (la misma figuración se utilizaría en el cartel promocional de la película) o aquel que narra la ‘resurrección’ de Jack Bogarde (vemos sus dedos asomando por la abertura del ataúd en el que había sido introducido al ser dado por muerto, así como unas gotas de sangre que salpican el suelo).



Imagen promocional de *La tumba del pistolero* (1964).

La misma singularidad se aprecia en los datos que conservamos acerca del guión de otro proyecto *western* en el que Ossorio apareció implicado como director, *Camino al infierno*¹⁰⁴, que jamás llegaría a rodarse. Sin embargo, el realizador gallego no se prodigaría lo suficiente en el género como para poder hablar de la presencia de rasgos personales en sus *westerns*: *Rebeldes en Canadá / I tre del Colorado* (1965), obra que podríamos situar

¹⁰⁴ La correspondiente petición del permiso de rodaje fue presentada por Heriberto Santaballa Valdés, presidente de Coperfilm con fecha 3 de agosto de 1964. Amando de Ossorio figura como responsable del argumento, guión y dirección de la cinta, cuyos principales intérpretes previstos eran Paul Piaget, Ángel Jordán y Danik Patison. El resumen argumental incluido en el impreso nos hace suponer en otro film atípico, que, en este caso, basado en una idea un tanto insólita en el *western*: un pueblo en cuarentena por una epidemia sirve de refugio a unos atracadores de bancos mientras una expedición médica que se dirige al mismo... Éste es el texto completo de la sinopsis: “*Un hombre es asesinado en los arrabales de una ciudad. Es uno de la banda de Dinamita Jim, antiguo pistolero que en un atraco se apoderó de una gran cantidad de lingotes de oro. Como ese hombre estaba contaminado por el cólera, se supone que procede de Encinal, única ciudad afectada por la peste y que está sometida a cuarentena. Alan Burton, afecto al gobierno, recibe la misión de enrolarse como guía en una expedición sanitaria que irá a Encinas, con la misión de averiguar si Dinamita Jim se encuentra en aquel pueblo. Grand y Yuri, dos pistoleros, asesinan a dos voluntarios de la escolta y los suplantán, obedeciendo órdenes de un jefe a quien todavía no conocen. El teniente Mayer, que manda la expedición con despotismo, y los doctores Tunney y Dozzie, este último prometido de la enfermera Berta y otra enfermera, Lidya, son los personajes más destacados, a los que se une Carl Madison, marido de Berta, pero a quien ésta daba por muerto en la Guerra. Después de violentas luchas donde se desatan todas las pasiones, en una de las cuales resulta muerto el teniente Mayer, Berta se da a conocer a Grand y Yuri como el jefe que ellos esperaban y les ordena eliminar a Alan Burton que ha asumido el mando de la expedición, pero éste, prevenido, logra librarse de ellos. Al llegar a Encinal los recibe el alcalde y los supervivientes de la epidemia, que al fin es vencida después de que se instala un campamento al aire libre. Por una indiscreción de Berta, el alcalde, que es Dinamita Jim, decide acabar con los de la expedición, pero al ver durante el transcurso de la lucha entre sus hombres y los expedicionarios que sus hombres llevan las de perder, se escapa en un carro con el oro. Berta sale en su persecución y le da alcance, saltando al carro. Dinamita Jim, agotadas sus municiones, se defiende a latigazos y Berta cae, siendo arrastrada al enganchársele un pie. Carl, su marido, espera desde una roca el paso de la carreta, pero al saltar sobre ésta cae entre los caballos y el vehículo, Dinamita Jim, Carl y Berta, se despeña por un acantilado y va a parar a un río, donde se hunden arrastrados por el peso del oro. Y la altiva enfermera Lidya se somete dócilmente a las órdenes de Alan Burton, ya que éste hizo posible que naciera un amor entre ellos a pesar de estar cercados por el odio, la ambición y la muerte en aquel camino hacia el infierno”.*

en el subgénero *northern* ya comentado, constituye la segunda y última película del Oeste de su filmografía.

La animadversión por el *western* podía traducirse en una evitación consciente de los tópicos del mismo o incluso en la introducción de elementos de mestizaje genérico como en el caso de Ossorio. Pero en la mayoría de los casos, el realizador de turno simplemente trataba de vencer sus escrúpulos y asumir el encargo como un trabajo más, sin mayores complicaciones. Tal vez el ejemplo que mejor represente la situación de muchos directores de la época sea éste: a José Luis Madrid, futuro responsable de films como *Las balada de Johnny Ringo* (1965), ya mencionada, o *La venganza de Clark Harrison / La spietata colt di Ringo* (1965) se le escapaba la siguiente afirmación en una entrevista concedida al número 847 de la revista *Fotogramas* (enero de 1965): “*Es posible que luego dirija un «western», aunque no me hace demasiada ilusión*”. El realizador puntualizaba inmediatamente su toma de postura. Preguntado qué opinaba del género, respondía: “*Un «western» es una película como cualquier otra*”. Y es que el cine del Oeste español podía verse aquejado de múltiples insuficiencias, pero, a cambio, presentaba una gran virtud: proporcionaba trabajo seguro.

La fuerza de atracción que el *western* ejercía sobre nuestros realizadores quedaba reflejada en un texto aparecido en las páginas de la revista *Cinestudio* (número 36-37, agosto-septiembre de 1965) en el que un angustiado Fernando Moreno escribía:

“En el cine español de 1965 hay dos frentes bien definidos: el de los jóvenes que trabajan poco y no siempre a gusto y que ven con desesperación cómo sus películas van a parar a los almacenes de las distribuidoras, a pesar de que esas mismas películas son las que pasean oficialmente el nombre de España por los festivales internacionales. Y el de los otros, que trabajan mucho más sólo porque saben vivir, sin problemas, sin complejos, el momento que la industria les exige. [...]

Y así hoy, un Picazo o un Summers se resisten al «western» con uñas y dientes, lo mismo que hace diez años se resistieron a los «romanos» y a las «barbas» un Bardem o un Berlanga”.

Es posible que ni Picazo, ni Summers, ni Bardem, ni Berlanga se vieran en la necesidad de descender a las ‘catacumbas’ del *western* español, pero la necesidad sí obligó a hacerlo a algún que otro profesional igualmente prestigioso de nuestra cinematografía. Por ejemplo, podemos encontrar en el Archivo General de la Administración un expediente correspondiente a un film que jamás llegó a rodarse, *Furia en Colorado (Una horca al alba)*. El guión correspondiente era enviado a la Dirección General por M^a Ángel Coma Borrás —en representación de la productora Hispamer Films— adjunto a una carta fechada el 10 de diciembre de 1965. En la misma se indicaba que la película iba ser rodada en coproducción con Italia —aunque no se especificaba el nombre de la firma coproductora— y que el director previsto era Ricardo Blasco, profesional muy vinculado a la empresa española. El libreto incluso sería aprobado por la censura¹⁰⁵, con leves advertencias acerca del excesivo nivel de violencia presente en algunas escenas¹⁰⁶. Sin embargo, la singularidad

¹⁰⁵ *Furia en Colorado* pasaba con éxito por la Comisión de Censura de guiones reunida el 22 de diciembre de 1965. El trío de censores encargados de su examen estaba encabezado por el padre Manuel Villares, que no encontraba objeciones en el argumento: “*Oeste, sin reparo, ni en el fondo ni en la forma*”. Sin embargo, los otros dos miembros de la comisión señalaban un par de escenas excesivamente sádicas sobre las que convendría advertir a los productores. El padre Fierro escribía: “*Los problemas que tiene, a mi juicio, son excesivas brutalidades que señalo en el texto. Pág. 18 y 54 y 55*”. José María Cano añadía: “*En general, cuidar que la furia no degenera en crueldad y ensañamiento. Concretamente señalo las escenas de la pág. 18 (tortura con el cigarro encendido) y págs. 54 y 55 (pelea de Gabe con el minero)*”. El acuerdo final era favorable: “*AUTORIZADO con las siguientes advertencias: Pág. 18.-Cuidar la tortura con el cigarro encendido. Pág 54 y 55.- Cuidar lucha de Gabe con el minero. En general se cuidarán las escenas de violencia para que no degeneren en exceso de crueldad o sadismo*”.

¹⁰⁶ Las dos escenas mencionadas en las recomendaciones finales del informe censor destacan por su crudeza, aunque ésta no se debe tanto a una exhibición desmedida de violencia física como al sadismo con la que ésta es aplicada. En concreto, la página 18 narra como León Queen, forajido que capiatnea su propia banda, tortura con un cigarro encendido a uno de sus hombres que se ha rebelado: “*Un gesto de León y los dos hermanos se lanzan sobre el rebelde. El Hombre quiere evitarlo, pero los hermanos le sujetan con fuerza [...] Mientras habla León, saca de uno de los bolsillos de su zamarra un cigarro doblado y sucio, y mordiéndolo con sus amarillos dientes, le prende fuego. [...] De un tirón arranca los botones de la camisa del Hombre. Los Queen, riendo, sujetan con más fuerza a su prisionero. León se acerca y, sin dejar de hablar, aplasta el cigarro encendido sobre el pecho del rebelde. El Hombre ruge, agitándose. El sudor se desliza por su frente. León aparta al fin el cigarro, que no se ha apagado aún, y hace un gesto amable*”. La segunda

del proyecto no residía en los comentarios censores ni en el nombre del realizador, en el del autor del libreto: José Antonio Nieves Conde. La presencia del reputado director de *Surcos* (1951) bien podría ser explicada por las declaraciones que él mismo había concedido a la revista *Nuestro Cine* (número 6-7, diciembre de 1961- enero de 1962, página 19): “*Entre hacer y no hacer, es preferible realizar algo, al menos mientras persista esta oscura edad media del cine español*”¹⁰⁷.

escena se refería a uno de los protagonistas del film que, preso de un ataque de furia, responde con violencia a la provocación de un minero (páginas 54-55): “*Gabe contiene su impulso. La rabia, la humillación, le están volviendo más salvaje, pero se contiene un momento y enfunda el revólver, sonriendo incluso. [...] El minero baja las manos y se lanza sobre Gabe, sacudiéndole dos golpes. Gabe los soporta sin moverse, pero cuando el minero pasa a su lado, le sacude un mazazo en la nuca, derribándole de bruces. Gabe lo levanta y le sacude un golpe en la cara que lo tira contra el muro de la casa. El hombre intenta defenderse. Varios curiosos se acercan y ven cómo Gabe esquivo los golpes, saltando de un lado a otro. Luego se detiene de pronto y metiendo su puño derecho por entre las manos del minero, le revienta los labios. El hombre ruge de dolor y alza las manos para cubrirse. Un puñetazo en el estómago y el minero se dobla, olvidando ya toda defensa y suplicando. [...] Pero Gabe, ciego de rabia, sigue golpeándole la cara. La sangre salta del rostro del minero que, con los brazos caídos, lo soporta todo. Al fin se desploma, pero Gabe vuelve a alzarle para seguir golpeándole*”.

¹⁰⁷ Dada la importancia del guionista firmante de *Furia en Colorado*, puede resultar pertinente incluir un resumen mínimamente detallado del argumento del film. El asesinato de su prometida lleva al vaquero Gabe Mathias a terminar con la banda de asesinos de León Queen, responsables del crimen. Gabe asumirá así el rol de justiciero de Karson City, pero su justicia resulta dura e implacable: es la ley de la horca. “*Este es mi derecho: el de la fuerza. Voy a ahorcar a este hombre y, en lo sucesivo, prometo que colgaré a cualquier asesino, cuatrero, jugador o simple delincuente que se atreva a entrar en este valle. A partir de este momento, yo soy la ley en Karson City. Y no voy a tener compasión de nadie que altere la paz y el orden*” (página 30 del guión original). Nieves Conde establece un claro constante entre el carácter irascible de Gabe y la templanza de James Maloney, agente de la ley enviado posteriormente a Karson City. La relación entre Gabe y Maloney se irá volviendo progresivamente más tensa, pues el primero considera los métodos legales del segundo demasiado pusilánimes. A la tirantez entre ambos contribuye el creciente interés del *marshall* en Bess, hija de un antiguo amigo fallecido de Gabe y criada por éste —por la que el justiciero parece sentir, además, un amor que va más allá de lo paternal—. El robo de un cargamento de oro sirve de excusa a Gabe para tomarse la justicia por su mano y acabar —si bien en duelo justo frente a frente— con la vida de quien considera culpable. Cuando descubra que en realidad ha matado a un inocente, Gabe caerá en una profunda depresión y se recluirá en su rancho, renunciando a todo contacto con el exterior. Poco queda del hombre duro del comienzo de la narración. Incluso se permite desnudar sus sentimientos ante Mari, la madre de Bess, que le reprocha no haber confesado nunca el amor que siempre ha sentido hacia la muchacha: “*Pero nunca le has*

Tan interesantes como los pareceres de los realizadores resultan los de los actores, que, evidentemente, constituían otro de los gremios profesionales afectados por la ‘migración’ al *western* impuesta por la situación industrial. El interés puede ser parejo, pero desde luego el análisis de las opiniones de los intérpretes ofrece más facilidades al investigador: mientras que las declaraciones o entrevistas publicadas de directores *westerns* son escasas, los actores del género se prodigaban cada vez más frecuentemente en la prensa de la época, particularmente en las páginas de la revista *Fotogramas*.

dicho la verdad. Nunca le has dicho que no la quieres como un padre, que es amor lo que sientes por ella. Que la amas desesperadamente. Y no se lo has dicho por miedo. Eres cobarde, Gabe. Has tenido miedo. [...] Es tu orgullo el que te pierde. Tenías miedo de que te rechazase. Por eso has callado. Eres un orgulloso, Gabe, y eso te hará desgraciado y causará la desgracia a los demás... ¡Si tú hubieras hablado a tiempo! [...] No temas. No correrás el peligro de que te rechacen, Gabe. Tu dignidad siempre estará a salvo, aunque te quedas solo... ¡completamente solo!” (página 152). Cuando dos de los auténticos asaltantes del carro de oro son condenados, once pistoleros llegan a la ciudad dispuestos a evitar su ejecución y Maloney debe hacerles frente. En el proverbial último segundo aparece Gabe. Los dos vaqueros, luchando codo a codo, acaban con la banda criminal. Bess, que ha escuchado el tiroteo, teme por la vida de Gabe... demostrando así su amor por quien sólo ha sido su padre adoptivo durante tantos años. El noble rescate de Maloney y el afecto de la muchacha parecen redimir definitivamente a Gabe. Maloney entonces le entrega su nombramiento como *sheriff*, y luego él mismo abandona la ciudad: “*Mi misión en Karson City ha terminado. También hay otros sitios, en Colorado, donde es preciso buscar buenos sheriffs... Donde también hay muchachas que no se dan cuenta dónde tienen la felicidad, y seres tan orgullosos que temen tanto al fracaso que destruyen su vida y la de la mujer que aman. Puede que consiga ayudar a alguno que se encuentre en este caso, en cualquier parte de Colorado*” (páginas 168-169). Obsérvese como el guión presenta una descripción psicológica mucho más profunda de los principales caracteres de la narración que el estándar habitual en el *western* español. Llama la atención, por ejemplo, la ausencia de maniqueísmo y la ambigüedad de alguno de los personajes. La calidad del guión impresionó al censor José María Cano, que en su correspondiente informe (22-12-1965) escribía: “*De cierta originalidad en relación con lo que venimos conociendo de estos relatos, el guión es claramente constructivo y en él la violencia tiene explicación y justificación para resolver y liquidar unos procedimientos de convivencia en unas circunstancias dominadas por elementos rebeldes empecinados y salvajes ante toda ley*”.

El primer hecho que podemos constatar es que los tentáculos del *western* español se habían extendido internacionalmente. Por ejemplo, ya en 1963, Rory Calhoun —actor norteamericano de cierta fama y que acababa de rodar la coproducción hispano-italo-francesa *El coloso de Rodas / Il colosso di Rodi / Le colosse de Rodees* (1961) a las órdenes de un Sergio Leone aún alejado del *western*— visitaba nuestro país y de paso se descolgaba en las páginas del número 777 de la revista *Fotogramas* (octubre de 1963) manifestando su interés por hacer su pequeña aportación como ‘autor completo’ al cine del Oeste nacional: “*Me gustaría producir, dirigir e interpretar un “western” en España. De momento estoy escribiendo la historia. Tengo también pensados lugares para rodar, por ejemplo, en Sierra Nevada, que me gusta mucho*”. Calhoun tuvo que ceder en algunas de sus pretensiones, pues sólo intervendría como actor en *El dedo en el gatillo / Finger on the Trigger* (Sydney Pink, 1964). Coincidiendo con el rodaje de la coproducción hispano-norteamericana, el actor recordaba sus antiguos propósitos de nuevo desde las páginas de *Fotogramas*, en este caso en su número 827 (agosto de 1964) y en una entrevista realizada por Francisco Betriu: “*No hay dinero para hacer la película. A mí me hubiese gustado rodarla en España, concretamente en Granada. Pero en vista de que no encuentro productor, tal vez la haga en América, en Colorado. Y muy pronto. Quisiera empezar a dirigir lo antes posible*”. Pero más significativo que la referencia a sus proyectos personales resulta su análisis tanto del estado de la industria cinematográfica *hollywoodiense* como de la española. Comenzaba diseccionando la situación en Norteamérica: “*En Hollywood las cosas siempre han ido bien. Yo no sé quién se ha inventado eso de que Hollywood está en decadencia. [...] Si muchos actores se quejan de Hollywood es porque no tienen el talento suficiente para trabajar allí. Un buen actor encuentra trabajo siempre*”. Interrogado por Betriu sobre las razones de la “*invasión de actores americanos en España*”, respondía: “*Los productores llaman a los actores americanos porque con ellos venden mejor sus películas*”.

Décadas antes de que se popularizara el término ‘globalización’, las palabras de Calhoun dibujan un panorama moderadamente optimista (basta constatar cuál es el título que encabeza esta última entrevista, “*Rory Calouhn [sic] defiende a Hollywood*”) en el que la industria norteamericana mantendría su buen ritmo de funcionamiento y la española vendría a representar el papel de un mercado más dentro de la libre competencia

internacional. Obviamente, los productores españoles consideraban que cualquier actor norteamericano podría ser un excelente reclamo para el público de sus *westerns*. Y para el actor norteamericano, la película del Oeste española era simplemente un trabajo más que podía compaginar con las ofertas de Hollywood, sin que supusiese ningún demérito para su carrera.

Hay mucho de cierto en las palabras de Calhoun. Un puñado de estrellas de Hollywood en pleno apogeo acabaron recalando en tierras españolas para el rodaje de algún film del Oeste. Se trataba habitualmente de pequeñas ‘superproducciones’ (al menos en comparación con el presupuesto promedio de los *westerns* españoles) y que aspiraban a abrirse paso en el mercado internacional, incluido el anglosajón. Tal sería el caso, ya citado, de Jeffrey Hunter, que participaría en *Joaquín Murrieta*; pero también el de Russ Tamblyn —actor de fama hoy un tanto opacada, pero que en aquellos momentos se encontraba en la cima de su carrera gracias a *West Side Story* (Robert Wise, 1961)—, que protagonizaría *El hijo del pistolero* o el del mismísimo Yul Brynner que vendría a rodar *El regreso de los siete magníficos*. Como huella de su fugaz paso por nuestro país, todos ellos dejaron constancia de sus impresiones en las páginas de la revista *Fotogramas*, concediendo entrevistas de mayor o menor extensión¹⁰⁸. Poco hay que analizar en las declaraciones de estos astros, excepto su profesionalidad: se limitan a responder las preguntas acerca de su carrera o sobre su vida personal sin que pueda percibirse el menor matiz de desagrado o de entusiasmo por su aventura española. El rodaje en nuestro país era contemplado como un trabajo más.

Sin embargo, esta situación no puede generalizarse a todos los intérpretes norteamericanos que se vieron complicados en el rodaje algún *western* español. Recién llegado a España para coprotagonizar *Joaquín Murrieta*, el actor Arthur Kennedy concedía a la revista *Fotogramas* (número 824, julio de 1964) unas declaraciones que vale la pena leer detenidamente. Ante una pregunta de Jorge Fiestas, “¿Qué hace usted en

¹⁰⁸ “Un buen chico, Jeffrey Hunter, será un bandido”, en el número 822 de *Fotogramas* (julio de 1964); “Protagonista de un “western” Russ Tamblyn”, en el número 830 (septiembre de 1964); “[Yul Brynner dice] La gente nunca sabe dónde termina la clava y comienza mi cerebro...”, en el número 914 (abril de 1966)...

«*Murrieta*»?», Kennedy se despachaba con brevedad y sin excesivo apasionamiento: “*Un «sheriff» sin demasiadas complicaciones*”. El actor se mostraba mucho más inclinado a comentar sus dos colaboraciones con el director John Ford: una ya cerrada —su intervención interpretando al Doc Holliday de *El gran combate* (*Cheyenne Autumn*, 1964)— y otra condicionada al futuro —una posible participación en *Siete mujeres* (*Seven Women*, 1966) que finalmente no se materializaría¹⁰⁹—.

Si antes señalábamos que la industria española suponía una alternativa más para los actores norteamericanos, ahora deberíamos matizar la afirmación y preguntarnos maliciosamente: ¿alternativa a qué? Obviamente, Arthur Kennedy no otorgaba la misma relevancia a su trabajo con John Ford que a su breve incursión en la cinematografía española. Poco podía ofrecer nuestro *western* patrio en ese aspecto. Entonces, ¿a qué ofertas eran equiparables las españolas? Recurramos una vez más a la entrevista a Calhoun publicada en el número 827 de *Fotogramas*. El actor, justificando la “invasión a España” de intérpretes norteamericanos, apuntaba un hecho que no conviene pasar por alto: “*Esta invasión, como usted llama, es mucho menor ahora que hace diez años, pues [es] la época de transición para los actores y vuelve a haber mucho trabajo. Tenga en cuenta que en mi país hay 15 canales de T.V. y 5 de ellos tienen emisiones durante las 24 horas del día*”. Quizá era cierto, como también había afirmado, que todo actor norteamericano podía encontrar trabajo con facilidad, pero la clave era: ¿dónde? La televisión norteamericana había emergido como un medio en competencia con el cine y, al igual que sucedía con nuestra industria *western*, requería el concurso de una cantidad ingente de profesionales. Proporcionaba empleo, pero se trataba de un empleo agotador y con escasas recompensas artísticas. Por ello, no sorprende que actores acostumbrados a trabajar con los grandes directores de la época clásica de Hollywood mostraran desconfianza —cuando no abierto rechazo— hacia las posibilidades del nuevo medio. Volvamos a la entrevista de Arthur Kennedy: “*La TV es exhaustiva y no me gusta en absoluto. Aunque horas antes de*

¹⁰⁹ John Ford parecía contar con Arthur Kennedy para el film que cerraría su filmografía como realizador, el mencionado *Siete mujeres*, probablemente para dar vida al misionero que finalmente acabaría interpretando Eddie Albert. Kennedy no alude a la película por su título definitivo, pero la descripción de su argumento que proporciona en la entrevista no deja lugar a dudas: “*Y para enero he de volver a trabajar con John Ford en «China Incident», una historia muy buena de un misionero y siete mujeres*”. (*Fotogramas* número 824, julio de 1964, página 1).

ofrecerme el guión de «Joaquín Murrieta», Alfred Hitchcock estaba a punto de hacerme firmar para uno de sus programas. Si no hubiese sido por esta película tal vez hubiese picado, pero repito, la TV cansa mucho. Son quince horas de trabajo diario. Demasiadas para un hombre que ha nacido en 1914”. Las palabras de Kennedy nos permiten formular una respuesta a nuestra pregunta sobre el carácter ‘alternativo’ de las ofertas españolas. Podrían no estar a la altura de una colaboración con John Ford. Pero, ¿y si se trataba de escoger entre un programa de televisión y un film, aunque fuera en nuestro país? En ese caso, la oferta española parecía, al menos, merecedora de consideración.

En realidad, el caso de Arthur Kennedy parece ilustrar una situación más general que afectaría a un amplio sector de actores norteamericanos. Se trataría de nombres conocidos y apreciados por todo buen aficionado al cine, algunos con varias nominaciones de la Academia de Hollywood a sus espaldas o incluso con alguna estatuilla en su poder... pero que, sin embargo, no habían alcanzado el *status* de estrellas —al menos en lo que a celebridad entre el gran público se refiere— debido fundamentalmente a su encasillamiento en roles secundarios. Los nuevos cambios que se estaban operando en la industria cinematográfica estadounidense no parecían muy favorables para este tipo de profesionales. El rodaje de *westerns* españoles —al igual que su participación en series televisivas— quedaría entonces justificado por una de las razones más poderosas que puedan existir en el mundo del cine: la necesidad económica. Ahí tenemos a Broderick Crawford, que visitaba nuestro país para participar en la coproducción hispano-norteamericana *Kid Rodelo*. En una pausa del rodaje concedía las inevitables declaraciones a la revista *Fotogramas* (número 888, octubre de 1965). Jaime Picas, el autor de la entrevista, pretendía sonsacarle las razones de su colaboración en un *western* español:

“El señor Crawford, que lleva siempre la cabeza algo baja, como el bisonte americano (y conste que no hay ganas de ofender), hace con el pulgar y el índice de la mano derecha el clásico movimiento indicador del roce de las monedas y farfulla:

—El dinero es el dinero, salga de un «western» o de donde sea. Además, trabajo no me falta en América tampoco. Tengo que correr allí para otra película y para nuevas series de televisión”

El matiz de desazón que parece desprenderse de las declaraciones de Kennedy o Crawford tal vez resulte, en opinión del lector, demasiado tenue. Propongo entonces que consideremos las afirmaciones otro actor ‘emigrado’ de Hollywood, Cameron Mitchell, que expresaba sus sinsabores con una sinceridad difícilmente superable. En el número 824 de la revista *Fotogramas*, una breve nota informativa ya proclamaba su llegada a tierras hispanas para el rodaje de la producción *Minnesota Clay / L’Homme du Minnesota* (Sergio Corbucci, 1964), pero sería el número 828 de la publicación (agosto de 1964) el que incluyera sus primeras declaraciones. Los titulares de la entrevista no podían ser más explícitos: “*Interpreta “westerns” para vivir. “Hollywood está muerto”, dice Cameron Mitchell*”. El contenido no se quedaba a la zaga. Cuando el entrevistador, Antonio Requena, inquiría a Mitchell acerca de sus últimos trabajos, éste daba rienda suelta a su frustración sin la menor cortapisa: “*Tengo que reconocer que hago prostitución. No me gustan esas películas, no me gusta hacerlas pero tengo que aceptarlas por una razón: para vivir. Si tuviera dinero suficiente, puede tener la seguridad de que no haría este tipo de films*”. Poco importa que, casi por un prurito de profesionalidad, Mitchell defendiera la calidad de la película que estaba rodando (“*Por otra parte, también en Europa he tenido oportunidad de hacer alguna película buena. Concretamente, considero que mi último film, “Minnesota Clay”, que acaba de rodarse en Madrid, será interesante*”); su situación no dejaba lugar a dudas, ni siquiera hacía falta leer entre líneas. “*Cameron Mitchell ha sido estos días el protagonista de una película de vaqueros... en España. Según sus palabras, tiene que aceptar esos papeles «para vivir»*”, rezaba el breve texto que aparecía al pie de una de las fotos que ilustraban la entrevista. El fatalismo del actor llegaba a su máxima expresión en la conclusión del diálogo, cuando, a la pregunta de cuáles eran sus futuros proyectos, respondía: “*Morir. Pero si no muero, estoy dudando entre aceptar la oferta de hacer teatro en Broadway o quedarme aquí para continuar haciendo cine. Creo que haré esto último*”.

Podemos situar en el fiel de la balanza la opinión de actores como Hunter, Tamblyn o Brynner: el *western* español suponía una mera anécdota en su carrera pujante, ni excesivamente meritoria ni excesivamente frustrante. Presentaba un valor neutro. Para otros actores *hollywoodienses*, como Arthur Kennedy, Broderick Crawford o, en mayor medida,

Cameron Mitchell, la participación en el cine del Oeste europeo era una necesidad impuesta por las circunstancias. Pero había otro grupo de actores norteamericanos que podríamos ubicar en el lado opuesto de la balanza, para quienes los *westerns* españoles, lejos de suponer una mortificación, constituían una oportunidad para lograr una notoriedad que hasta entonces la industria les había negado. La aparición de la televisión y su creciente necesidad de ‘alimentarse’ de profesionales artísticos había generado como epifenómeno la aparición de una nueva casta de actores jóvenes que se habían iniciado profesionalmente en el nuevo medio y que no habían participado en proyectos cinematográficos —o que sólo se habían asomado al celuloide en papeles insignificantes—. Para ellos, Europa y, en concreto, España, suponían la vía rápida de acceso a la industria fílmica... y con un poco de suerte, al éxito internacional. Por otro lado, para los productores españoles, contratar a un actor de la pequeña pantalla o de películas de serie B permitía contar con rostros tan conocidos entre las audiencias europeas como el de cualquier estrella de Hollywood —dado el éxito que las series *western* alcanzaron también en la televisión europea y española— pero a un coste mucho más asequible. Inmediatamente vienen a la memoria de todo aficionado las duras facciones de Clint Eastwood, a quien un par de coproducciones *western* españolas convertirían en una estrella mundial. Sin duda fue el caso más notable, pero en modo alguno el único. Más modesta fue la carrera del actor Robert Wood. En 1964 era atraído a nuestro país por los hermanos Balcázar, que debieron considerar que su porte robusto y su sonrisa franca resultaban perfectos para protagonizar *Pistoleros de Arizona*. Wood parecía moverse a sus anchas por el decorado *western* de Espulgas City. En un breve reportaje dedicado por la revista *Fotogramas* al singular poblado (número 833, octubre de 1964), declaraba: “*Yo nací en Colorado. Allí conservamos algunos poblados de la época de la colonización. Son... como auténticos museos históricos. Y, la verdad sea dicha, esto no se diferencia gran cosa de aquello. A mí me resulta del todo convincente*”. Y es que, para Wood, Esplugas suponía el pasaporte hacia el mundo de cine y el atajo más corto para evitar el encasillamiento en fugaces papeles televisivos al que parecía abocado: “*Creo que no ha habido serial de vaqueros en los últimos años en el que yo no haya protagonizado algún episodio*”, confesaba en el mencionado reportaje. Casi un año más tarde, una reseña dentro de la sección “La noticia y su imagen” dentro de la misma revista *Fotogramas*

(número 894, diciembre de 1965) daba cuenta de un nuevo rodaje de Robert Wood en Esplugas y hacía balance de la reciente carrera del actor:

“Robert Wood [...] ha confesado que cuando le fue ofrecido trabajar en un «western» en España dudó en aceptar el contrato. Sin embargo, aquella primera película española le ha proporcionado una vasta popularidad en muchísimos países. Más incluso que las series de TV, en las que había intervenido en América. Por eso Robert Wood, que ha recibido muchas ofertas de otros países para seguir interpretando «westerns», ha querido volver a Esplugas-City”.

El efecto podía ser de menor escala, pero el fenómeno era, básicamente, el mismo que había sucedido con Clint Eastwood. Más singular es el caso de Lex Barker, para quien la incorporación a los rodajes españoles constituía una especie de ‘segunda transición’ en su carrera. La primera le habría llevado desde la industria cinematográfica norteamericana a la alemana, donde, como ya se ha mencionado en páginas anteriores, se convertiría en protagonista habitual del ciclo de adaptaciones de Karl May. Ahora, Barker llegaba a España en plena explosión del género... y parecía preferir nuestro *western* nacional al germano. Reproduzcamos un fragmento de la obligada entrevista que concedió a la revista *Fotogramas* (número 856, marzo de 1965), en concreto a su colaborador Gabriel Orfila:

—¿Qué diferencia existe entre los westerns europeos y norteamericanos?

—El que estoy rodando ahora [Un lugar llamado Glory] es como los americanos. Los otros [los alemanes] al estar basados en Karl May, eran menos reales. Había más fantasía.

—¿Los dos tienen el mismo sabor de «verdad»?

—Los filmados en España, sí. Los alemanes, no, pero no por la cinematografía en sí, sino por las obras en que los basan”.

En definitiva: la opinión de los actores extranjeros incorporados al *western* español recorría toda la gama de posturas, desde la resignación estoica hasta el entusiasmo.

Si el *western* europeo (en general) y el español (en particular) demostraban tal fuerza gravitatoria que llegaban a influir incluso en la otra orilla del océano Atlántico, ¿qué no sucedería en el interior de las fronteras de nuestro país? Entre los actores españoles se había producido el mismo fenómeno de polarización que entre sus colegas norteamericanos, incluso mucho más radicalizado.

Algunos de nuestros intérpretes habían recibido con los brazos abiertos un cine del Oeste patrio que mostraba de este modo su cara más amable. Actores secundarios como Aldo Sambrell, Frank Braña, Antonio Molino Rojo... habían tenido que hacer frente en sus respectivas carreras a la incertidumbre laboral hasta que la industria *western* les proporcionó una estabilidad profesional que sólo unos años antes les hubiera resultado difícil concebir. Fijémonos, por ejemplo, en el último de los actores mencionados. Antonio Molino Rojo aparecía en el número 854 de la revista *Fotogramas* (febrero de 1965) dentro de un breve reportaje dedicado a los actores que daban vida a los principales villanos del film *Un lugar llamado Glory*, por esas fechas en rodaje. A modo de introducción se incluía un escueto repaso a su carrera: “Antonio Molino Rojo ha rodado 121 películas. [...] Sus últimos 14 films son de acción. Antonio Molino Rojo ha encontrado su camino en el «western»”. Y desde luego parecía haberlo hecho. En el referido reportaje se le preguntaba por su opinión sobre los films del Oeste españoles. Ésta no podía ser más contundente: “Son magníficos. Hay muchos de producción americana que no tienen la calidad de los nuestros”. Aun más relevante resulta su respuesta acerca de sus futuros proyectos: “En este momento, 15 ó 20 y la mayoría «westerns»”. El género parecía garantizar el empleo a medio y largo plazo en un medio como el de la interpretación artística tradicionalmente aquejado de una inestabilidad laboral crónica.

Pero no sólo los actores secundarios aplaudían a la nueva industria que se había instalado en nuestra cinematografía. El *western* español producía su propio *star-system*. Puede que el ya tantas veces mencionado José Francisco Martín, conocido por el mundo como George Martin, no llegara a los espectaculares niveles de celebridad de un Clint Eastwood, pero nadie puede negarle una cierta relevancia internacional: “Mis películas están vendidas en Francia, Italia, Inglaterra, Alemania y Estados Unidos”, declaraba en una entrevista publicada en el número 839 de la revista *Fotogramas* (noviembre de 1964). Después de abandonar su carrera gimnástica y probar fortuna en el *western*, se diría que

Martin había encontrado en el género su auténtica vocación. En la mencionada entrevista manifestaba cierto orgullo por su nueva faceta profesional como *cowboy*:

“El público cuando va a ver nuestros «westerns» —y se han hecho de muy buenos— busca los más mínimos detalles para criticarlos. Cosas que en una película americana pasarían, en una española no son toleradas. En mis films me he encontrado a mí mismo. En mis películas ha habido momentos en que el público se ha reído de tal o cual detalle, pero al aparecer yo en pantalla ha cesado”.

Pero, sin lugar a dudas, la estrella de mayor refulgencia en el cielo de nuestro *western* nacional no fue otro que el actor zaragozano Fernando Sancho, cuyo nombre ya ha sido sobradamente mencionado a lo largo de las páginas anteriores. En sus orígenes, la carrera de Sancho no se diferenció tan apenas de la de otros intérpretes que se consolidarían como secundarios habituales en el nuevo subgénero. Como ellos, contaba con una sólida experiencia cinematográfica cimentada tras años de duro trabajo representando un sinfín de papeles de escasa relevancia. Como recordaba un breve artículo publicado (a modo de homenaje) en el número 874 de la revista *Fotogramas* —julio de 1965—, en 1965 el actor contaba ya con veinticinco años de profesión en el mundo cinematográfico, traducidos en una extensa filmografía de 251 películas. No obstante, a diferencia de otros rostros habituales de nuestro *western*, Fernando Sancho ya había paladeado cierta fama internacional antes de hallar su vocación definitiva en el género. Por ejemplo, ya en 1963, coincidiendo casi con sus primeros pasos cinematográficos en el *Far West* (es el año de producción de los films marchentianos *Tres hombres buenos* y *El sabor de la venganza*) ya era motejado como “*Don Coproducciones*” por Francisco Betriu dentro de una columna de su sección “La semana en Madrid” en el número 772 de la revista *Fotogramas* (septiembre de 1963). Entre otras razones que explicaban tal apelativo, se indicaba su participación en films de la talla de *Lawrence de Arabia* (*Lawrence of Arabia*, David Lean, 1962) o *Cincuenta y cinco días en Pekín* (*Fifty Five Days at Peking*, Nicholas Ray, 1963). Pero su aportación fundamental a la historia del cine (al menos a la historia del cine de género *western*) sería la creación de un tipo muy concreto de personaje secundario: la del mejicano simpático, pobre pero amante de la buena vida, pillito, diestro con el revólver, de verbo fácil

y repleto de latiguillos característicos... El prototipo, en realidad, se desdoblaba en dos registros distintos según el film: unas veces prevalecía su fondo honrado y apoyaba al héroe de la narración; otras, por el contrario, asumía el rol de villano y se cargaban las tintas en el sadismo de su comportamiento. Esta figura prototípica de mejicano popularizada por Sancho gozó de tal aceptación entre la audiencia que fue incluida con mínimas variaciones en muchos *westerns* españoles... ¡aun cuando alguno de ellos ni siquiera contaba con la presencia del actor! Y es que, si no era posible disponer de la nueva estrella de nuestro cine, al menos había que procurarse los servicios de un buen duplicado para no decepcionar al público. El actor Roberto Camardiel casi llegó a especializarse en la imitación de las composiciones de Fernando Sancho, alcanzando unos resultados apreciables aunque no a la altura del original en films como *La muerte cumple condena / Cento mila dollari per Lassiter* (Joaquín Romero Marchent, 1965) o *El hijo de Jesse James* (basta considerar la frase de presentación de su personaje en la película, típicamente ‘sanchiana’: “*Alonso Pedro Miguel Armendáriz para los enemigos, Alonso para los amigos, Al para los amiguísimos y A para las mujeres*”). Otras falsificaciones resultaron menos afortunadas, como la esperpéntica actuación de un envejecido Roberto Font convertido en una suerte de ‘Fernando Sancho del pobre’ en *Un dólar de fuego* y tratando de forzar un impostado acento mejicano que quedaba ya muy lejos de la naturalidad que siempre supo imprimirle el célebre actor.

Tal magnitud llegó a alcanzar el renombre internacional de Fernando Sancho que hubo algún que otro productor español que trató de capitalizarlo para su propio beneficio. Natividad Zaro Casanova, presidenta de Llama Films, bordeaba el surrealismo cuando, en una instancia fechada el 18 de junio de 1965, exigía a la Dirección General de Cinematografía la revisión de la calificación de su film *Desafío en Río Bravo* aduciendo, entre otros motivos, que el mismo era responsable de la fama emergente del intérprete zaragozano:

“Aunque las consecuencias prácticas de esta colaboración son fáciles de deducir, deseamos referirnos al hecho concreto de Fernando Sancho que, por su intervención en este film, ha sido llamado inmediatamente para interpretar otras producciones europeas y por tanto ha alcanzado una cotización internacional. Si

conseguimos incorporar nuestros actores a películas de auténtica difusión e importancia mundial, como la presente, habremos obtenido uno de los principales objetivos de las coproducciones españolas”.

Zaro parecía sufrir una amnesia selectiva que le había hecho olvidar los trabajos previos de Sancho a las órdenes de Marchent (*Tres hombres buenos* y *El sabor de la venganza*) en los que ya había quedado definida por completo la peculiar tipología que ya no abandonaría al actor a lo largo de su tránsito por el *western* europeo. El texto firmado por la productora puede resultar anecdótico, pero, tal vez por ello con más motivo, resulta perfecto para ilustrar que Fernando Sancho, más que una estrella, se había convertido en todo un fenómeno cinematográfico.

Al igual que sucedía con los profesionales norteamericanos emigrados a nuestro país, frente a la plétora de actores que encontraron una auténtica vocación profesional en el cine del Oeste español otros padecieron el fenómeno desde una perspectiva más sombría. El auténtico movimiento sísmico producido en nuestro tejido industrial cinematográfico por el nuevo género acabó precipitando, a su pesar, a las ‘simas del *western*’ a algunos actores nacionales que ya contaban a sus espaldas con una carrera ‘de prestigio’ consolidada, que en algunos casos incluía una sólida base teatral. La necesidad era la necesidad y los nuevos tiempos imponían el sombrero vaquero y el cinto con dos *colts* pendiendo sobre las caderas. “*Todos son “cow-boys”. También Fernando Rey se pasea por el Oeste*” era el inquietante titular de una entrevista al famoso actor publicada en el número 831 de *Fotogramas* (septiembre de 1964). El intérprete de *Viridiana* (Luis Buñuel, 1961) asumía con docilidad las nuevas imposiciones industriales. Reproduzcamos un fragmento de la mencionada entrevista:

“No hay quien se libre de los «westerns». Ni Fernando Rey.

—«El hijo del pistolero» es mi segundo «western». Antes hice «Tierra brutal», una de las primeras películas de este género que se rodó en España.

—¿Es un trabajo serio para usted?

—Es un trabajo, y como profesional me lo tomo en serio. El actor, a lo largo de su carrera, se ve obligado a hacer muchas veces cosas que no son precisamente las que más le gustan”.

Idéntico nivel de satisfacción pero mucho menos comedimiento podemos encontrar en las palabras de otro actor que compartía poco más o menos las mismas circunstancias que Fernando Rey: Antonio Casas. Una entrevista concedida también a la revista *Fotogramas* (número 860, abril de 1965, que se abría con el significativo título de “*Tras el éxito, los «westerns»*”) comenzaba con una mención al reciente galardón que había recibido el de manos del Sindicato Nacional del Espectáculo por su trabajo en *Nunca pasa nada* (Juan Antonio Bardem, 1963), para centrarse inmediatamente en su incursión en el cine del Oeste. Vale la pena reproducirla en su totalidad:

—¿Qué ha hecho después?

—El Premio al Mejor Actor para mí ha significado hacerme el porvenir de todo actor que triunfa: siete «westerns» seguidos. Ahora, en vez de cuidar la dicción, etcétera, los actores aprendemos a manejar los revólveres. Es de risa.

—¿Usted ríe?

—No tengo ganas. Es de risa, pero yo no puedo reírme.

—¿Considera humillante para el actor hacer «westerns»?

—No, en absoluto. No quiero decir eso. Es muy digno ser carabinero, pero me gusta más ser vista de aduana.

—¿Qué le gustaría hacer?

—Poder seguir haciendo películas, bien comedias, bien dramas, pero con un buen guión y una buena dirección. Seguir haciendo un poco de arte en el trabajo y dejar de jugar a tiritos. En algunas películas los efectos especiales son más importantes que el mismo actor.

—¿Cuál es su proyecto más inmediato?

—Escoger entre tres proposiciones que tengo: dos «westerns» y un film de aventuras.

—¿Se inclinará?

—*En este plan, al que más pague*”.

La alusión de Antonio Casas a la pertinencia de incorporar el manejo del revólver dentro del repertorio de habilidades de todo actor español de la época puede ser menos irónica de lo que en un principio aparenta. En una breve noticia publicada en el número 872 de la revista *Fotogramas* (julio de 1965) dentro de la sección “*La semana de actualidad*”, se informaba de que la actriz Luz Márquez estaba “*aprendiendo ahora a montar a caballo*”. Preguntada por las razones que justificaban su nuevo interés por la equitación, la intérprete respondía: “*En realidad, lo hago porque me gusta. Pero aparte de ello, me parece que cada día está resultando más necesaria a los actores. Más ahora con tanto «western»*”.

El caso de Luz Márquez, de paso, nos permite contemplar otra dimensión del fenómeno *western* en la industria española. A pesar de que el cine del Oeste tradicionalmente ha sido considerado como un género ‘típicamente masculino’, su capacidad de atracción no se agotaba en los actores varones, sino que se ejercía con igual pujanza sobre toda una plétora de actrices nacionales e internacionales. Por ejemplo, la revista *Fotogramas* motejaba con el apelativo “*Miss Western*” a Silvia Solar, actriz francesa afincada en nuestro país. No era para menos. Había participado en el rodaje de cinco películas del Oeste en un solo año. En el número 828 de la revista (agosto de 1964), aparecía una entrevista a la intérprete de la que reproduzco a continuación los siguientes párrafos:

“*Y siguen los westerns. Y sigue Silvia Solar entre cow-boys y saloons.*

—*Estará abonada a todos los westerns que se ruedan en Colmenar.*

—*A todos, no. No exagere. Sólo he hecho cinco, aunque reconozco, claro, que cinco en menos de un año, son muchos westerns. Me llaman, supongo, porque estoy más en el tipo idóneo de los personajes de esos films.*

—*¿En qué otros papeles se ve usted?*

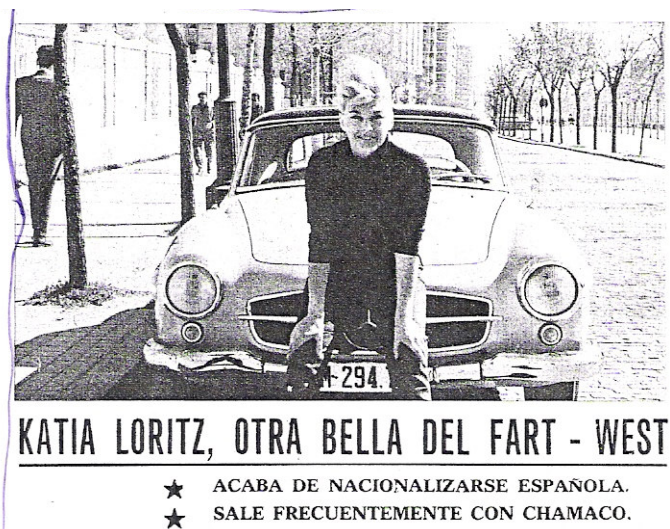
—*Estoy un poco cansada de esas películas del oeste. Me gustaría muchísimo hacer una comedia. Puedo decir que todavía no he encontrado mi papel ideal*”.

No resulta sorprendente que Silvia Solar evidenciara una cierta fatiga con respecto a su participación en el género. El *western* exigía, entre otras cosas, una dureza física en los rodajes que no se compadecía demasiado bien con los roles de feminidad que aún imperaban en la sociedad española de la época. Tal vez otro ejemplo pueda ayudar a comprender esta afirmación.

El número 831 de la revista *Fotogramas* (septiembre de 1964) incluía un mini-reportaje titulado “*Katia Loritz, otra bella del Far-West*”. Se mencionaba la participación de la popular ‘chica de la Cruz Roja’ en el film *Joe Dexter* (que finalmente recibiría el título de *Oeste Nevada Joe*) y, por añadidura, se le recomendaba lo siguiente para garantizar su futuro profesional: “ *siga haciendo películas de «tiros». Es un consejo*”. La sucinta noticia venía acompañada por una fotografía de la actriz, que mostraba su belleza en todo su esplendor posando con desenfado sentada sobre el capó de un elegante automóvil.

Muy distinto era el retrato de la misma intérprete que ilustraba otro breve reportaje aparecido en el número 839 también en la misma publicación (noviembre de 1964) dentro de la sección “La semana de actualidad” y titulado “*Katia en el Oeste*”. La Loritz ahora se mostraba en primer plano, caracterizada como su personaje *western*, ofreciendo al lector un aspecto deteriorado, con su cabello despeinado y su rostro magullado. Éste era el texto que acompañaba a la imagen:

“*Katia Loritz, llegada antaño de Alemania, vía Italia, para incorporarse para siempre al cine español, ha pasado a ser (como no podía menos de suceder), una especie de providencia para los realizadores de «westerns». Su pelo cobrizo y sus ojos verdes son de lo más Oeste que puedan imaginar. Pero las cosas, en los «westerns», resultan siempre algo movidas. Y en «Pistoleros de Golden Hill» [otro de los títulos alternativos que se barajaron para Oeste Nevada Joe], de Iquino, Katia, la pobre, se ve como pueden ustedes apreciar en la fotografía*”.



Las 'dos caras' de Katia Loritz: antes (*Fotogramas* nº 831) y después de su paso por el *Far West* (*Fotogramas* nº 839).

Aun más notable resulta el caso de Nieves Navarro, a quien la revista *Fotogramas* —en reportaje publicado en su número 949 (diciembre de 1966)— adjudicaba el mismo epíteto de “*Miss Western*” que tan sólo unos años antes había concedido a Silvia Solar (“*En la sala de montaje con “Miss Western”: Nieves Navarro*” era el título de esta entrevista a

página completa). El testimonio de Nieves Navarro permite hacernos una idea de las dificultades que cualquier actriz podía experimentar en un rodaje *western*:

“En «El halcón y la presa», un film que dirigió Sergio Sollima, en Madrid, interpreté una escena dramática bastante complicada. Había muchos disparos —a mí, los tiros me dan mucho miedo— y no podía hacerla. Casi me dio un ataque de histerismo. Entonces, el director me dio una bofetada, lloré de verdad y salió una escena extraordinaria”.



Nieves Navarro, actriz del Oeste. *Fotogramas* nº 949 (diciembre de 1966).

Estos episodios parecían constituir más la regla que la excepción dada las rudas condiciones de elaboración de un film del Oeste. La propia Nieves Navarro, a su pesar, protagonizaba una breve noticia publicada una vez más por la revista *Fotogramas*, en este caso en su número 939 (octubre de 1966):

“Nieves Navarro sufrió hematomas y diversas contusiones al desbocarse el caballo de la calesa que guiaba por exigencias del rodaje de «Triángulo infernal» donde forma pareja junto al joven y cotizadísimo Giulianianno Gemma”.

En definitiva: el *western* era un tipo de cine que podía proporcionar un ‘*glamour*’ más bien escaso a las actrices de la época, por lo que no resulta extraño que la mayoría de éstas, como testimoniaba Silvia Solar, prefirieran participar en géneros supuestamente más ‘sofisticados’, como la comedia. No obstante, al igual que ocurría con los actores, también entre las filas de las actrices surgían voces que defendían la calidad del *western* europeo y casi podríamos decir que valoraban con una pizca de orgullo su participación en el nuevo subgénero. Tal es el caso, por ejemplo, de la alemana Marianne Koch, a quien su breve papel junto a Clint Eastwood en *Por un puñado de dólares* impulsó a la fama internacional. Koch, de paso nuevamente por nuestro país para iniciar el rodaje de *La balada de Johnny Ringo*, era abordada por Gabriel Orfila y preguntada por su opinión acerca del cine del Oeste. Las declaraciones de la actriz aparecen recogidas en el número 893 de la revista *Fotogramas* (noviembre de 1965): “*Los «westerns» son un buen producto. En Europa, actualmente, se consiguen films muy interesantes sobre el Oeste americano*”.

Los párrafos anteriores parecen dejar en evidencia un hecho de relevancia. No importaba la condición del profesional: directores con pretensiones ‘autorales’, profesionales del cine de género, estrellas de Hollywood venidas a menos o conservando aún su popularidad, jóvenes actores buscando una oportunidad, intérpretes nacionales con una carrera ‘de prestigio’ ya consolidada, actrices ‘glamurosas’... todos ellos parecieron desfilan por el cine del Oeste español. El *western* se había convertido en la opción profesional por excelencia de la industria cinematográfica española. Fijémonos, por ejemplo, en un reportaje-entrevista de dos páginas de extensión (*Fotogramas* nº 871, junio

de 1965) dedicado a la cantante egipcia Dalida, hoy desconocida, pero presentada entonces como “una reina que el «ye-yé» estuvo a punto de destronar”. La joven reconocía su propósito de participar inmediatamente en el rodaje de un film español. La pregunta que casi de forma automática partía de los labios del entrevistador (O.Montero) no podía ser otra: “¿No será un «western»?”. La respuesta, evidentemente, era afirmativa. El Oeste se colaba incluso en la vida social de nuestras ‘estrellas’. En el número 904 de la revista *Fotogramas* (febrero de 1966) podemos encontrar un reportaje a doble página y con abundante material gráfico centrado en la entrega de las Placas San Juan Bosco correspondientes al año 1965. Estos galardones, que llevaban el nombre del santo patrón de la cinematografía, eran entregados por la revista para “premiar aquellas interpretaciones del cine español que valorizan un papel de altos valores morales y humanos”. Pues bien, dos fotografías que acompañan al texto del artículo dan testimonio gráfico del peculiar (y publicitario) medio de transporte utilizado por dos de las estrellas invitadas a la gala de entrega (Giuliano Gemma y Lorella de Luca) para acudir a la misma: una diligencia típica del *Far West*, con su conductor ataviado como un *cowboy*. Y es que el área de influencia de nuestro *western* se extendía hasta el ámbito de la promoción y la publicidad. Por ejemplo, la que tal vez fuera la estrella más popular de nuestro cine a mediados de los años sesenta, la mismísima Sara Montiel, aunque no llegaría a protagonizar ningún film del Oeste nacional¹¹⁰, sucumbiría al embrujo mítico de Esplugas City. “*Sarita en el Oeste... de Barcelona*” era el titular de un reportaje aparecido en el número 830 de la revista *Fotogramas* (septiembre de 1964) en el que la popular actriz y cantante protagonizaba una sesión fotográfica en el glorioso poblado *western* junto al actor Robert Wood, ya mencionado hace unas páginas. Y el lector casi no puede evitar preguntarse si era dicho escenario el que se beneficiaba de la publicidad proporcionada por la visita de la diva o si era la propia diva la que se veía beneficiada por la publicidad del poblado, dada la inmensa celebridad que había alcanzado el género en nuestro país...

¹¹⁰ Aunque en honor de la Montiel cabe mencionar su aventura *hollywoodiense* que se saldaría con su intervención en dos auténticos clásicos del género: *Veracruz* (*Vera Cruz*, Robert Aldrich, 1954) y *Yuma* (*Run of the Arrow*, Samuel Fuller, 1956).

SARITA en el Oeste... de Barcelona

Sarita Montiel, de paso por Barcelona, ha visitado el poblado «del Oeste» levantado por unos productores en Esplugas de Llobregat. Allí, Sarita se ha retratado junto a Robert Wood, que, aunque parece un vaquero de verdad, es en realidad un actor de TV, tan popular en América como Bronco o Cheyenne.

SARA Montiel pasó, de nuevo, por Barcelona. Un día duró su estancia entre nosotros. Esta es, por lo menos, la vigésima vez, en este verano, que la Montiel viene a Barcelona.

—¿Su verano en Palamós, es por motivos artísticos o para prolongar, por varios meses, su luna de miel?



—Fue para descansar y para preparar, al mismo tiempo, la película que quiero hacer el próximo año en Palamós.

—¿Habrá canciones también en el nuevo film?

—Es natural, y como siempre pienso poner alguna de las «mías».

—¿Cuáles son las suyas?

—Las que compongo yo. Por norma general en todas mis películas canto un número original mío.

—¿Contenta de todas sus canciones?

—De casi todas. Pero a medida que pasa el tiempo encuentro en ellas más defectos de los que les veía en principio.

—¿Contenta de todas sus películas?

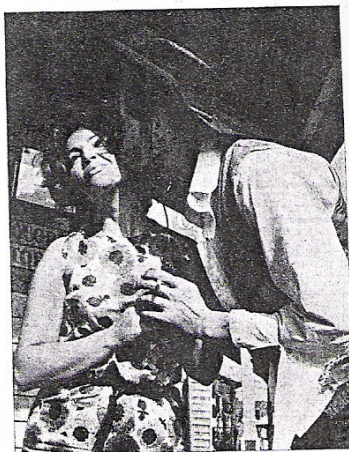
—No me disgusta ninguna salvo «Noches de Casablanca». No estoy muy conforme por ello con el productor.

—¿No cree que lo único que se pretende en sus películas es que usted luzca el físico?

—No es que pretenda lograr ser «Miss Mundo», pero sí me considero guapa y agraciada.

—¿Los productores, la explotan demasiado?

—Ellos buscan la comercialidad, y yo me amoldo bastante a sus deseos. Pero en el fondo, sólo hago lo que me da la gana.



Ante el «Saloon» de «Esplugas-City», Sara Montiel consigue robarle un beso al apuesto Robert Wood por el eficaz procedimiento del atraco a mano armada. Ignoramos si Sarita ha sido contratada para actuar en el local ante el que la vemos aquí, lo que sí sabemos es que por fin en noviembre comenzará a rodar su próxima película «La dama de Beirut».

Sarita Montiel en el Oeste.
Fotogramas nº 830
(septiembre de 1964).

El ejemplo de Sara Montiel parece difícil de superar como ilustración de la fuerza de gravedad que el cine del Oeste nacional ejercía sobre el estamento artístico. Difícil, pero no imposible. El paroxismo llegaba con una breve nota publicada en el número 854 de *Fotogramas* (febrero 1965), que se abría con el siguiente titular: “Los “Beatles” rodarán un “western” en España”.

LOS “BEATLES” RODARAN UN “WESTERN” EN ESPAÑA



Con esta indumentaria poco más o menos aparecerán los Beatles en «A talent for loving», película basada en una novela de Richard Condom, cuyo rodaje se efectuará en las cercanías de Madrid. Se trata de un «western» humorístico que constituirá el tercer film del famoso cuarteto. El segundo se empieza este mes y se rodará en Florida, Bahamas, Inglaterra y Austria.

IGNACIO de Montes Jovellar, que ha explorado estos días las interioridades del cine británico, nos trae esta noticia: George H. Ornstein, que fue delegado en España de los Artistas Asociados para pasar luego a Londres como delegado general de producción de dicha compañía para Europa, acaba de independizarse fundando la «Pickfair Films Limited». He aquí un nombre, el de la productora, que nos recuerda el del famoso palacio que poseyó antaño Mary Pickford en Hollywood, pero que no nos sorprende cuando recordamos que George H. Ornstein es un próximo familiar de la que fue famosísima «diva» del cine mudo.

Pero lo realmente sensacional en la noticia que Montes Jovellar nos trae es que nuestro recordado Mister Ornstein se ha asociado con Brian Epstein, «manager» de los «Beatles» para rodar con ellos dos películas, la segunda de las cuales será un «western» humorístico que tendrá por marco las cercanías de Madrid. El título de esta película será «A talent for Loving» y se basa en una novela de Richard Condom. La primera película de los «Beatles» para George H. Ornstein se empieza este mes de febrero y se rodará en las Bahamas, Florida, Inglaterra y Austria.

Asimismo, la nueva productora rodará, en Madrid «Woman on Horse Back» («La amazona»), para enero de 1966. Se trata de una obra del autor de «La mano izquierda de Dios», William E. Barrett, sobre la vida de Elisa Lunch y Francisco Solano López y se presta para ser interpretada por Sofia Loren y Paul Newman, aunque Mister Ornstein no se compromete en cuanto a nombres.

Los exteriores de «La amazona» se rodarán en el Paraguay, pero con un equipo técnico exclusivamente español.

Los “Beatles” rodarán un “western” en España. *Fotogramas* nº 854 (febrero de 1965).

El artículo añadía:

“Ignacio de Montes Jovellar, que ha explorado estos días las interioridades del cine británico, nos trae esta noticia: George H. Ornstein, que fue delegado en España de los Artistas Asociados para pasar luego a Londres como delegado

general de producción de dicha compañía para Europa, acaba de independizarse fundando la «Pickfair Films Limited». [...] Pero lo realmente sensacional en la noticia que Montes Jovellar nos trae de es que nuestro recordado Mister Ornstein se ha asociado con Brian Epstein, «manager» de los «Beatles» para rodar con ellos dos películas, la segunda de las cuales será un «western» humorístico que tendrá por marco las cercanías de Madrid. El título de esta película será «A talent for Loving» y se basa en una novela de Richard Condom”.

Desgraciadamente, la incursión del mítico cuarteto musical en el *western* español jamás llegaría a producirse...

Por supuesto, el interés que despertaba el *western* español no quedaba restringido únicamente al estamento artístico. La abundancia de citas, reportajes, noticias y entrevistas publicadas que han venido ilustrando las páginas anteriores demuestra que el público español en general se interesaba también por el nuevo subgénero descubierto por nuestra cinematografía. Una de las secciones más típicas de la revista *Fotogramas* en los años sesenta recibía el título de “Lo cuenta «Oliver»” y ofrecía al lector todo un mosaico de pequeñas noticias producidas durante la semana y relacionadas con rodajes, visitas de estrellas a nuestro país, estrenos... A partir de 1965, comienzan a multiplicarse en la mencionada sección las informaciones relacionadas con *westerns* españoles. Pero más significativa es la presencia de nuestro cine del Oeste en otros apartados de mayor peso dentro de la publicación. Por ejemplo, la revista incluía en sus páginas la sección “Novelización” que consistía en presentar, casi al modo de las fotonovelas, un breve resumen del argumento de algún film de importancia estrenado recientemente en nuestro país e ilustrarlo con una serie numerada de fotogramas. En el año 1966, dos coproducciones españolas dentro del género *western* merecieron el honor de la novelización: *El retorno de Ringo/ Il ritorno di Ringo* (Duccio Tessari, 1966) —*Fotogramas* número 909, marzo de 1966— y la ya mencionada *El regreso de los siete magníficos* —*Fotogramas* número 948, diciembre de 1966—. Nuestro cine del Oeste incluso llegó a generar una mni-polémica en la sección destinada al correo de los lectores en el por entonces semanario. El fuego se abría en el número 868 (junio de 1965) con una carta titulada “Elogios al “Spanish

Western” ” enviada por un lector Barcelonés, J. Irizar Ferrer. Irizar Ferrer quería dejar constancia de la favorable impresión que le había proporcionado el visionado del film *Joaquín Murrieta*:

“He salido satisfecho de «Joaquín Murrieta». La película no es nada del otro mundo, pero hay que reconocer que Sherman, el casi siempre mediocre Sherman, se ha lucido. Claro que ha contado con su veteranía, con un buen guión, con una excelente fotografía, una inspirada partitura musical y con una excelente interpretación de Jeffrey Hunter, un actor que no deja de demostrar su valía en todo lo que hace, y de Roberto Camardiel, ese excepcional veterano de nuestro cine, sin olvidar la impronta sencillez de Sara Lezana”.

Si había lectores dispuestos a defender al subgénero —aunque la defensa quedara, como en el caso anterior, ceñida a un único film— también había quienes estaban dispuestos a poner el grito en el cielo ante la invasión de *westerns* nacionales que amenazaba a las salas de exhibición. Si *Fotogramas* había publicado una carta en defensa del cine del Oeste español, también haría lo propio con una misiva ciertamente crítica con el mismo y que parecía responder a la anterior. Roberto Gómez, de Alcalá de Guadaira, veía publicadas sus opiniones bajo el título “*En torno al “Spanish Western”*” en el número 880 de la revista (agosto de 1965). El lector defendía unos argumentos muy próximos a los ejemplos de crítica más radicales descritos en el capítulo anterior:

“¿A dónde vamos a parar con las películas de vaqueros filmadas en Madrid o en Almería? ¡Qué tiempos aquellos de «La diligencia», «Arizona», «Raíces profundas»...! Aquello sí que era Oeste puro, pero los productores de hoy parecen preferir ver vestidos de «cowboy» a Jorge Mistral o Germán Cobos. Señores, abramos los ojos y veamos las cosas tal como son. Yo creo que a ningún aficionado al cine le gustaría ver a John Wayne o a James Stewart en una película andaluza bailando sevillanas con Marisol. A cada uno lo suyo”.

El *western* español podía gustar o ser aborrecido, despertar fobias o adhesiones, pero a nadie dejaba indiferente. Citemos una última prueba definitiva de su popularidad: la sección de críticas de la revista *Fotogramas*. Jaime Picas era el encargado de enjuiciar semanalmente aquellas películas que pudieran resultar más interesantes a los lectores del semanario. La publicación no había prestado ninguna atención a los primeros pasos del género en nuestra cinematografía, pero a partir de 1965 las reseñas de *westerns* españoles serían relativamente frecuentes: *Joaquín Murrieta* (número 864, mayo de 1965), *Pistoleros de Arizona* (número 869, junio de 1965), *Séptimo de caballería* (número 923, junio de 1966), *El último mohicano* (número 924, julio de 1966), *Una pistola para Ringo* (número 929, agosto de 1966), *El Zorro cabalga otra vez* (número 930, agosto de 1966), *La muerte tenía un precio* (número 940, octubre de 1966), etc. Frente a la importancia cuantitativa del hecho, debe ser destacada asimismo su relevancia cualitativa. Ciertamente, en muchos casos las críticas resultaban socarronas y demoledoras. “*Lo malo está en que hacer películas de ésas que parecen un juego de niños —y con indios además— es empresa de especialistas. Y resulta muy difícil que los oportunistas que prueban [a] falsificarlas se salgan con la suya*” escribía Picas a propósito de *Séptimo de caballería*. Pero no es menos manifiesto que algunos *westerns* nacionales merecieron una opinión benévola por parte del crítico. Reproduzcamos como muestra el texto íntegro de su reseña de *Pistoleros de Arizona*:

“«*Made in Esplugas-City*», o sea, elaborada a media hora escasa del centro de Barcelona, «*Pistoleros de Arizona*», en cuyo reparto sólo figura un norteamericano, es una de las películas de vaqueros más amenas, ágiles y plausibles que hemos visto en mucho tiempo. Película sin pretensiones, pero, sin embargo, cuidada y hecha (probablemente) con ganas y con ilusión. Se trata, sin duda, de la mejor película realizada hasta la fecha por Alfonso Balcázar. Sensacional en ella Fernando Sancho. Estupendo el asalto a la diligencia”.

En definitiva, las oscilaciones en el parecer de Picas no hacían sino dejar en evidencia un hecho relevante: que el crítico valoraba cada *western* español como una obra independiente, sin prejuicios derivados de su adscripción al subgénero.

Al lector tal vez le haya sorprendido un hecho que puede ser constatado fácilmente con una mera ojeada a las páginas anteriores. Todos los reportajes o entrevistas referentes al cine del Oeste español citados fueron publicados en la misma revista: *Fotogramas*. ¿Qué había sucedido con *Film Ideal*, publicación que en los albores del *western* nacional se había convertido casi en el único valedor del subgénero entre la prensa especializada española?

Un viejo principio de la física defiende que por cada fuerza de acción existe una opuesta de reacción. Metafóricamente, podemos aplicarlo a la penetración del *western* español en la prensa cinematográfica de mediados de los años sesenta. Si, a la luz del buen número de citas reproducidas previamente, podemos constatar que existió una ‘fuerza centrípeta’ que atrajo hacia nuestro cine del Oeste a un tipo de prensa cinematográfica de carácter más popular (emblemáticamente representada por la revista *Fotogramas*), también podríamos considerar una ‘fuerza centrífuga’ que, actuando con la misma intensidad pero en sentido opuesto, alejaría del género a un tipo de prensa dirigida a un público más especializado (caso de *Film Ideal*).

Como se recordará, *Film Ideal* había alcanzado una cierta independencia respecto a los típicos prejuicios nacionales que se blandían contra el nuevo género. Buscando entre sus páginas podemos encontrar tanto críticas favorables como negativas dedicadas a *westerns* españoles. Si, por ejemplo, nos situamos cronológicamente a inicios de 1965, podría afirmarse con fundamento que la revista se hallaba interesada en nuestro cine del Oeste. En cada ejemplar de *Film Ideal* se publicaban, por regla general, una o dos extensas críticas dedicadas a *westerns* patrios: en el número 162 (segunda quincena de febrero) aparecía la recensión de *Antes llega la muerte*; en el 163 (primera quincena de marzo) la de *La tumba del pistolero*; en el 164 (segunda quincena de marzo) las correspondientes a *Joaquín Murrieta* y *Minnesota Clay*; en el 165 (primera quincena de abril) la de *Las pistolas no discuten...* El rasgo esencial que caracterizaba estas críticas era su heterogeneidad. Distintas películas merecían diferentes valoraciones, incluso aun cuando éstas fueran firmadas por el mismo colaborador de la revista. Fijémonos, a modo de ejemplo, en el caso de Marcelo

Arroita-Jáuregui. El crítico y censor hacía pocas concesiones al film *La tumba del pistolero* en su severo análisis publicado en el número 163 de *Film Ideal*:

“He aquí una película que, por encima de todo, produce una incontenible sensación de tristeza. Verdaderamente, no cabe mayor indignación tanto en el orden material como en el de las ideas —argumentales y cinematográficas— que la que acusa este western de pacotilla. Todo es pobre, miserable: desde una realización verdaderamente prehistórica, increíble casi, hasta un montaje inexistente, pasando por un confusionismo argumental y un guión que, para colmo de desdichas, intenta algo así como dar consistencia psicológica a unos personajes absolutamente vacíos, y mucho más vacíos todavía a través de la desdichada interpretación con que se nos ofrecen”.

Las invectivas de Arroita-Jáuregui podían ser incisivas, pero obsérvese que no iban dirigidas en contra del subgénero en su totalidad, sino en contra del film analizado en particular. *La tumba del pistolero* era un subproducto cinematográfico, pero la falta de calidad del film de Amando de Ossorio no tenía por qué generalizarse a todo el cine del Oeste español. Sólo teniendo presente esta consideración podremos entender por qué el mismo Marcelo Arroita-Jáuregui, en el número 164 de *Film Ideal*, firmaba una crítica referida a otro *western* español, *Minnesota Clay*, redactada en términos considerablemente elogiosos. Obsérvese la diferencia de tono con respecto al párrafo reproducido antes:

“Corbucci mantiene en “Minnesota Clay” sus mejores virtudes, a la vez que resplandecen brillantemente sus habituales defectos. La típica intelectualización se traduce en el falso respeto a las reglas del género [...]. El fondo del asunto queda lejos. Tan lejos que, por eso mismo, consigue indudables aciertos en la línea puramente plástica, a la vez que, como siempre, traduce la historia en unas imágenes evidentemente bellas, cuidando la composición y los detalles continuamente. [...] Claro que si Corbucci, por una vez, jugara limpio, la película sería casi una obra maestra, y eso es lo que Corbucci no parece nunca dispuesto a

tolerar [...] porque lo que parece estar deseando siempre es que nos demos cuenta de que existe, de que tiene talento, de que es un intelectual”.

Sin embargo, a partir de abril de 1965, el interés de *Film Ideal* por nuestro subgénero *western* pareció atenuarse. A pesar de que los films nacionales del Oeste seguían apareciendo en la sección de calificaciones numéricas —obteniendo resultados muy distintos en función de la película considerada¹¹¹—, los juicios críticos más extensos se

¹¹¹ Así podemos encontrar *westerns* españoles que recibieron calificaciones claramente favorables por parte de los colaboradores habituales de la revista, como los siguientes (recordemos que el sistema de puntuación utilizaba una escala del uno al cinco):

Joaquín Murrieta (*Film Ideal* nº 163, marzo de 1965): M. Arroita-Jáuregui: 4. J.Mª Palá: 3. P. Labat: 3. J.A. Molina: 3. J. Martínez de León: 4. J. León: 3. J.Mª Carreño: 3. F. Bartolomé: 3. A. M. Torres: 2.

Minnesota Clay (*Film Ideal* nº 163, marzo de 1965): M.A.-Jáuregui: 3. J.Mª Palá: 1. V.Molina: 2. J.A. Molina: 2. A.M. Torres: 2.

Las pistolas no discuten (*Film Ideal* nº 165, abril 1965): R. Buceta: 3. J.L. Guarner: 2. Ramón Moix: 2. P. Gimferrer: 3.

El hijo del pistolero (*Film Ideal* nº 176, septiembre de 1965): M. Arroita-Jáuregui: 1. Ricardo Buceta: 3. A.M. Torres: 3. M.T. Chao: 2.

Por un puñado de dólares (*Film Ideal* nº 177, octubre de 1965): F. Martialay: 2. M. Arroita-Jáuregui: 4. J.L. Guarner: 2. J.M. Palá: 0. R. Buceta: 2. J.A. Molina Foix: 2. A.M. Torres: 2. Germán Lorente: 1.

Pampa salvaje (*Film Ideal* nº 188, junio de 1966): J.M. Guajardo: 5. J.Martínez León: 2. A.M. Torres: 1. J.M. Palá: 4. J.L. Sauquillo: 0.

La muerte cumple condena (*Film Ideal* nº 199, noviembre de 1966): F. Méndez-Leite: 3.

La muerte tenía un precio (*Film Ideal* nº 199, noviembre de 1966): Carlos Álvarez: 3. A. Castro: 3. A. Fernández: 1. L. Gasca: 4. M. Marinero: 3. F. Martialay: 2. J.M. Palá: 3. S. Molist: 2. R. Buceta: 1. Baquedano: 4. P. Labat: 4. J.A. Pruneda: 3. Javier Maqua: 0.

Frente a estos films, otro nutrido grupo de *westerns* españoles recibieron unas calificaciones eminentemente negativas:

La tumba del pistolero (*Film Ideal* nº 162, febrero de 1965): Marcelo Arroita-Jáuregui: 0. G.S. de Erice: 0. Ramón G. Redondo: 0. Waldo Leiros: 0.

El dedo en el gatillo (*Film Ideal* nº 166, abril de 1965): Marcelo Arroita-Jáuregui: 1.

Héroes del Oeste (*Film Ideal* nº 169, junio de 1965): F. Martialay: 0. Ricardo Buceta: 1.

iban espaciando en el tiempo. Desde la recensión de *Las pistolas no discuten* aparecida en el número 165 (abril de 1965) habrá que esperar diez ejemplares hasta encontrar el siguiente análisis referido a un *western* español: el marchentiano *Aventuras del Oeste* en el número 175 (septiembre de 1965). Le seguirán las críticas de *Por un puñado de dólares*

Fuerte perdido (*Film Ideal* nº 170, junio de 1965): F. Martialay: 0. M. Arroita-Jáuregui: 0. J.A. Molina Foix: 3. J.L. Guarner: 0.

Sendero del odio (*Film Ideal* nº 174, agosto de 1965): Ricardo Buceta: 1. Germán Lorente: 0.

El hijo de Jesse James (*Film Ideal* nº 176, septiembre de 1965): M. Arroita-Jáuregui: 0. A.M. Torres: 1.

Relevo para un pistolero (*Film Ideal* nº 176, septiembre de 1965): J.M. Carreño: 1.

El vengador de California (*Film Ideal* nº 180, noviembre de 1965): M. Arroita-Jáuregui: 0. J.M. Palá: 1. M.T. Chao: 0. Germán Lorente: 0. J.L. Guarner: 0.

Una pistola para Ringo (*Film Ideal* nº 183, enero de 1966): F. Martialay: 0. J. Martínez León: 0. M. Marinero: 0. Germán Lorente: 0.

El hombre del valle maldito (*Film Ideal* nº 184, enero de 1966): F. Martialay: 0. J. Martínez León: 0. G. Lorente: 0.

Kid Rodelo (*Film Ideal* nº 187, mayo de 1966): F. Martialay: 0. R. Buceta: 2. J.M. Carreño: 0. M. Marinero: 0. J.L. Sauquillo: 0. G. Lorente: 0.

Los rurales de Texas (*Film Ideal* nº 188, junio de 1966): J.L. Guarner: 0.

Los brutos en el Oeste (*Film Ideal* nº 196, octubre de 1966): Ramón Font: 0. J.L. Guarner: 1. Félix Martialay: 0. Juan José Oliver: 0. José Luis Sauquillo: 0.

Dos pistolas gemelas (*Film Ideal* nº 196, octubre de 1966): José M^a Latorre: 1.

Dos vivales en Fuerte Álamo (*Film Ideal* nº 196, octubre de 1966): J.L. Guarner: 0. Félix Martialay: 0. José Luis Sauquillo: 0.

Mestizo (*Film Ideal* nº 196, octubre de 1966): José Luis Sauquillo: 0.

El retorno de Ringo (*Film Ideal* nº 196, octubre de 1966): Javier Sagastizábal: 1. Javier Sauquillo: 0. Antonio Castro: 3.

Séptimo de caballería (*Film Ideal* nº 196, octubre de 1966): José M^a Latorre: 1.

El último mohicano (*Film Ideal* nº 199, noviembre de 1966): J.M. Palá: 2. J. Sagastizábal: 1. Ángel López: 1. F. Méndez Leite: 0.

El Zorro cabalga otra vez (*Film Ideal* nº 199, noviembre de 1966): J.J. Oliver: 0. S. Molist: 0. P. Labat: 0.

Las siete magníficas (*Film Ideal* nº 199, noviembre de 1966): C.J. Barbachano: 0. J.M. Guajardo: 0. J.M. Latorre: 0. S. Molist: 0.

Oklahoma John (*Film Ideal* nº 199, noviembre de 1966): J.J. Oliver: 0. S. Molist: 0. F. Méndez-Leite: 0.

(número 178, octubre de 1965), *Pampa salvaje* (número 188, junio de 1966) y de la leoniana *La muerte tenía un precio* y la marchentiana *La muerte cumple condena* (número 200, diciembre de 1966). Obsérvense dos datos importantes. En primer lugar, el progresivo distanciamiento temporal entre las críticas al que ya se ha hecho referencia antes. En segundo lugar, y tanto o más importante, la concentración de dichas críticas en la obra de unos realizadores determinados: con la única excepción de *Pampa salvaje*, el resto de films enjuiciados por la revista habían sido dirigidos bien por Sergio Leone, bien por Joaquín Romero Marchent.

A partir de ahí ya no es posible encontrar ninguna crítica concreta a ningún *western* español en las páginas de *Film Ideal*. Se daba la circunstancia de que la pérdida de interés en el subgénero venía a coincidir con el inicio de una época particularmente espinosa para la revista, pues habría de atravesar una serie de dificultades económicas que le obligarían a transformar progresivamente su formato y periodicidad y que, a largo plazo, desembocarían en la desaparición de la publicación.

Hojeando las páginas del número 201-204 de *Film Ideal* (diciembre de 1966) podemos toparnos con una explicación de esta paulatina pérdida de interés por el género. Ahí encontraremos un artículo de cuatro páginas de extensión que ya ha sido citado en varias ocasiones a lo largo de este apartado. Me refiero a “Las muertes tienen su precio. O algunas palabras sobre el “*Spanish western*” ” de Fernando Méndez-Leite. El dilatado texto de Méndez-Leite se veía acompañado por la primera filmografía de películas del Oeste españolas jamás publicada —elaborada por el mismo autor— y constituía una reflexión personal acerca del fenómeno *western* que con tanto éxito se había instalado en nuestra cinematografía. Precisamente el carácter general de dicha reflexión nos permite ya apuntar una primera conclusión relevante: *Film Ideal* había pasado de dispensar un trato individualizado a los *westerns* españoles (en función de los méritos o deméritos de cada film en concreto) a percibirlos como un fenómeno unitario. Desde luego, era un cambio que no auguraba precisamente una mejor consideración del subgénero. Y, efectivamente, en este sentido las palabras con las que Méndez-Leite daba inicio al artículo no dejaban lugar a dudas:

“Enfrentarme desde un punto de vista histórico-crítico con lo que hemos dado en llamar «western español», es algo que no me produce ninguna satisfacción, por la única razón de que no creo en su existencia, sino cuantitativamente. Por otra parte la escasa calidad de estos productos no animan demasiado al comentarista, que en la mayoría de los casos los deja pasar sin dedicarles una sola línea. Pero considerando el cine español como una industria, chocamos inevitablemente con la molesta presencia de un género que no corresponde tratar a los cineístas españoles, y en el que de hecho están inmersos buena parte de ellos, que no consiguen encajar dentro de unos moldes que les vienen grandes. Es por ese motivo por el que me acerco al «western» español, con la única intención de testimoniar su existencia dentro del panorama de la producción cinematográfica de un país, bien lejano, al que día a día ve montar a James Stewart, cabalgar a Joel Mac Crea o disparar a John Wayne”.

A tenor de las palabras de Méndez-Leite, parece razonable inferir que el mismo motivo que había provocado la aproximación de *Fotogramas* al *western* español había alejado del mismo a *Film Ideal*: su explosión como fenómeno eminentemente industrial. La copiosa producción del subgénero había convertido al *western* nacional en un cine popular, conocido por cualquier espectador —ya lo apreciara, ya lo detestara— y, como tal, en objeto de atención para una revista como *Fotogramas*, dirigida fundamentalmente a un público general. Por contra, la crítica que se autoconsideraba más ‘seria’, se veía desbordada por la ingente producción genérica. El crítico más especializado no disponía de tiempo suficiente para contemplar la avalancha de estrenos *western* que copaba nuestras pantallas. Pero aun más importante, tampoco parecía contar con una voluntad lo suficientemente firme como para hacerlo. La escasa calidad de la mayor parte de los films pertenecientes al subgénero (fácilmente encuadrables dentro de la categoría del subproducto) no constituía, precisamente, un incentivo.

Si aceptamos que tanto las críticas anteriormente reproducidas de Arroita-Jáuregui como el artículo de Méndez-Leite constituían un reflejo fidedigno de la línea editorial de *Film Ideal* en lo que se refiere al *western* español, forzosamente deberemos concluir que algo había ocurrido en los escasos meses que iban desde la publicación de las primeras

hasta la aparición del segundo. Las palabras de Méndez-Leite parecían airear de nuevo la vieja sábana del fantasma de la legitimidad: el *western* como género ajeno a la cinematografía española. Pero si unos años atrás esta visión crítica había aparecido como resultado de un proceso deductivo (que partía de un prejuicio abstracto, de una hipótesis previa general que se proyectaba sobre la producción cinematográfica concreta) ahora parecía responder más bien a un proceso inductivo. Se diría que los críticos de *Film Ideal* habían dado un margen de confianza al nuevo subgénero. Este período de cautela se habría caracterizado por el análisis de cada *western* español considerado como obra en sí. Pero la continua constatación de la escasa calidad de estas películas acabaría por conducir a la desvalorización del género en términos generales, salvando únicamente excepciones concretas. Sin embargo, más que de un prejuicio *a priori* se trataba de un hecho constatado empíricamente, debido a la incapacidad de los profesionales españoles implicados en su realización. Al menos esta parecía ser la opinión defendida por Méndez-Leite:

“No importa que el número de directores españoles introducidos en el cine del Oeste sea muy alto. La mayoría de ellos han fracasado rotundamente. [...] Ni Iquino, ni Del Amo, ni el inaudito Elorrieta, que no le importa hacer las cosas medianamente bien, sino simplemente hacerlas, ni Balcázar, ni Klimowsky, ni Navarro, ni Torrado, ni José Antonio de la Loma, cuyo «¿Por qué seguir matando?» es, con «Oklahoma John» el peor «western» de la historia del cine, ni siquiera muchos de los realizadores que vinieron de fuera han dado en el clavo con este género. Pero tal vez el problema esté más bien en que dichos directores no sabían tampoco hacer el cine que les correspondía, lo que la mayor parte habían demostrado de antemano, con obras tan «redondas» como «Fray Escoba», «La paz empieza nunca», «La bella Lola», «Esa pícara pelirroja», etc. [...] Quede claro que rechazo el «western» español, no por sistema, sino porque se ha podido comprobar que para hacer cine del Oeste hacen falta hombres de cine de verdad, y aquí esos escasean”.

Pero pese a lo apriorística que pudiera parecer esa postura, mantenía una cierta fidelidad a los principios de la crítica ‘centrada en el film en concreto’ que la habían

generado. El objeto del enojo de Méndez-Leite no era tanto del subgénero en su totalidad como la mayor parte de sus cultivadores. Por tanto, quedaba una pequeña puerta abierta a las excepciones:

“Es obvio que al margen de todo el panorama antes apuntado, hombres como Romero Marchent, Sergio Leone, Hugo Fregonese, George Sherman y, en menor grado, José Luis Borau y Ricardo Blasco, han dado obras interesantes”.

¿Hasta qué punto podemos suponer que las palabras de Méndez-Leite resultaban representativas de la postura oficial de la revista *Film Ideal*? Desde luego, motivos hay para aceptar tal hipótesis. Fijémonos en la lista de profesionales que Méndez-Leite salvaba de su particular quema crítica. Si eliminamos aquellos nombres responsables de incursiones puntuales y sin continuidad en el *western* español, la enumeración se reduce básicamente a dos casos: Joaquín Romero Marchent y Sergio Leone... precisamente aquellos que habían concitado en exclusiva el interés de los críticos de *Film Ideal* a partir de mediados de 1965, como ya se ha explicado.

Y, verdaderamente, resulta imposible hallar dos figuras más representativas de esta peculiar fase de evolución del *western* europeo que estamos considerando. Marchent y Leone representaban la personificación de dos concepciones cinematográficas muy dispares. El primero simbolizaba el viejo modelo de *western* español que había entrado en su particular ocaso; el segundo, el nuevo *western* que ya comenzaba a despuntar por el horizonte.

Los dos últimos capítulos de la presente tesis están dedicados, precisamente, a ambos realizadores. El primero pretende ofrecer un repaso a la carrera de Joaquín Romero Marchent, retomándola allá donde la habíamos abandonado: en la que unánimemente ha sido reconocida como su obra máxima, *Antes llega la muerte*. El segundo, incluido ya en la tercera sección de la presente tesis, aspira a ofrecer un breve apunte de la influencia de los primeros *westerns* de Leone en la posterior evolución del subgénero.

Capítulo 4. Cénit y ocaso de un pionero: Joaquín Romero Marchent

Un guarda abre el pesado portalón de una prisión federal. “*Hasta nunca, Bob, al menos eso te deseo...*”, pronuncia a modo de despedida. Bob Carey ha cumplido su condena y, con paso firme y la silla de montar al hombro, recorre los últimos pasos que le separan de su libertad recobrada...

Éste es el plano-secuencia inicial de precréditos que abre el film *Antes llega la muerte / I sette del Texas*, dirigido por Joaquín Romero Marchent en 1964. A pesar de su brevedad (no se extiende más de unos segundos), en el mismo es posible encontrar ya el esbozo de algunos de los rasgos que van a convertir esta producción en la obra cumbre de su realizador: ese apunte de fatalidad que parece intuirse en el comentario del guardián, esa sensación de autenticidad que desprende la forma de caminar del actor Paul Piaget (*alter ego* real del ficticio Bob Carey), esa concisión en la planificación... Y, forzando la metáfora, podríamos afirmar que, de igual modo que el apresado *cowboy* abandona su encierro, también el propio Marchent va a dejar atrás algunas de las constricciones argumentales que —al menos, al modo de ver de la crítica— habían lastrado su anterior trabajo, *El sabor de la venganza*.

Antes llega la muerte representa un nuevo eslabón en la cadena de *westerns* dirigidos por Marchent en la década de los sesenta. Al igual que había sucedido en sus películas anteriores, el origen del proyecto se fundamentaba en la favorable acogida comercial del film precedente, en este caso el ya aludido *El sabor de la venganza*. El éxito de aquel *western* había sido fenomenal, especialmente fuera de nuestras fronteras, como reconocería décadas más tarde el propio Marchent:

“*En España funcionó muy bien, y en Italia fue un éxito increíble, superó en recaudación a dos westerns americanos que por entonces se exhibían en Roma. Es más, la gente lo consideraba como un western americano más, dado que el reparto lo encabezaban Richard Harrison y dos intérpretes italianos con seudónimo, Robert Hundar y Gloria Milland*”¹.

¹ Carlos Aguilar. *Joaquín Romero Marchent. La firmeza del profesional*. Diputación de Almería. Almería. 1999. Página 41.

Antes llega la muerte nacía —con el título provisional de rodaje de *Camino del sur*²— casi como una superproducción, al menos en lo que se refiere en la aportación económica española (que ascendía a 7.500.000 pesetas, cifra muy estimable para la época³). La holgura del presupuesto repercutiría en la calidad final de la obra: buena parte de la atmósfera típicamente *western* que envuelve cada plano del film se fundamenta en factores tales como la abundancia de figurantes, la riqueza de los decorados, el elaborado cuidado de la vestimenta... que serían inconcebibles en una película de bajo presupuesto.

Si en términos industriales se repetía el mismo fenómeno que había justificado el rodaje de *El sabor de la venganza* a partir de *Tres hombres buenos* —triunfo en taquilla del *western* anterior que garantiza el interés del coproductor italiano Grimaldi en una nueva colaboración con el realizador español— no podemos decir lo mismo en términos argumentales. El guión de *Antes llega la muerte* guarda escasa relación con el film predecesor. Es más, hace gala de una complejidad muy superior a la de cualquier *western* marchentiano previo, si bien conserva —o, mejor dicho, perfecciona— los rasgos distintivos del director que ya se han venido comentando al analizar sus películas anteriores.

La trama del nuevo film podría resumirse de la siguiente forma: el recién liberado Bob Carey abandona la penitenciaría al galope, ansioso por reencontrarse con su antiguo amor, María (Gloria Milland). Una breve conversación con el padre de ésta le permitirá averiguar que la muchacha ha contraído matrimonio con otro hombre. Sin embargo, la noticia no disuadirá a Bob, que continuará su camino hacia la ciudad fortificada en la que reside María con el único propósito de volver a ver a su amada. Otro jinete se ha apercibido del regreso *cowboy*; llega hasta una cabaña y allí pone al corriente de la situación a sus dos hermanos. Uno de ellos, Ringo (Robert Hundar), jura acabar con la vida de Bob.

En la ciudad, una despreocupada María se divierte bailando y charlando con sus amigas completamente ajena a los acontecimientos. Su marido, Clifford (Jesús Puente)

² El cambio de título por el definitivo de *Antes llega la muerte* se solicitó mediante una instancia presentada con fecha 25 de junio de 1964 por Félix Durán Aparicio, en su calidad de socio de Marchent y co-propietario de la productora Centauro Films.

³ Cifra que aparece en el impreso de solicitud del permiso de rodaje, fechado el 27 de diciembre de 1963.

la contempla con semblante turbado mientras escucha el ominoso pronóstico del médico local: “*Se lo he repetido cien veces, Clifford, su mujer tiene un tumor cerebral que acabará con su vida. Lo siento. Hubiera dado cualquier cosa por no haber tenido que hablarle como lo he hecho. No puedo engañarle*”. Mientras tanto, Bob ha llegado a la ciudad y aborda a su antiguo amor. María, aunque se alegra de su retorno y le previene acerca de Ringo, le confirma que la relación que los unía es cosa del pasado. El ex-presidiario se despide de su antigua novia en buenos términos —aunque con un poso de amargura— antes de encaminarse al *saloon* del lugar. Allí se dará de bruces con Ringo. Éste le acusa de haber asesinado a su hermano —razón que explica la condena cumplida por Bob— y busca revancha. El duelo entre los dos resulta inevitable. Bob demuestra ser el más rápido con el *colt*, pero en vez de acabar con la vida de su rival se limita a inutilizar sus dos manos de sendos disparos.

Entretanto, Clifford ha tomado una decisión. Pretende vender sus propiedades y emprender el viaje en caravana a Laredo, convencido de que allí el buen oficio de algún cirujano conseguirá salvar la vida de su mujer. El trayecto resultará largo y arriesgado —entre otros peligros, exige atravesar territorio indio hostil—, por lo que no le resultará fácil encontrar hombres dispuestos a acompañarle. Sólo un viejo y simpático explorador, Roger (Francisco Sanz), accede a guiar a la pareja, y únicamente porque el apenado marido le ha revelado la finalidad real del viaje (que oculta ante todo el mundo para evitar hacer sufrir a su mujer, a la que ha convencido de que sus continuos mareos se deben a un embarazo). Roger conseguirá hacerse con los servicios de ‘Apuestas’ (Fernando Sancho) —amigo de Bob Carey y jugador profesional, capaz de hacer cualquier cosa por dinero— y del compañero de éste, Danny (Beny Deus). Apuestas contactará, a su vez, con un malencarado vaquero que se halla de paso en la ciudad, Jessie (Ralf Baldassarre), quien acepta unirse a la empresa de Clifford junto a sus dos socios, Tom y Peter, aunque por razones poco altruistas: conscientes de que el ranchero partirá con una elevada suma de dinero —la que ha obtenido al vender sus propiedades— planean asaltarle y robarle durante el trayecto. El día que la comitiva se pone en marcha recibirá una última y divertida incorporación: el chino Lin-Chu (Gregorio Wu), cocinero de la caballería, que se ve obligado a escapar del lugar cuando sus compañeros de armas descubren que uno de los manjares que les había servido era en realidad carne de coyote y no de ternera.

Paralelamente, Bob Carey, que también ha abandonado la ciudad, sufre una emboscada al atravesar un desfiladero. Ringo —incapaz de intervenir en la acción, ya

que las heridas de sus manos le impiden manejar cualquier arma— observa impotente cómo su rival acaba con la vida de sus dos hermanos en el tiroteo resultante, aunque el propio Bob queda gravemente herido. El sonido de los disparos alerta a la caravana de Clifford, que se dirige inmediatamente hacia allí. María convence a su marido y éste accede a socorrer al maltrecho Bob. Asimismo, Ringo, que espera el momento oportuno para llevar a cabo su venganza, decide unirse también a la comitiva.

Una vez que las trayectorias de los distintos protagonistas han convergido, la narración avanza al ritmo de las carretas de la expedición de Clifford y María. La tensión que se va estableciendo entre los personajes (el triángulo amoroso entre Clifford, María y Bob; el ansia de venganza de Ringo; la conspiración de Jessie y los suyos para hacerse con el dinero...) resulta tan peligrosa como los propios rigores del viaje (deben atravesar un paisaje completamente nevado al que sucede un desierto...). Justo a punto de introducirse en terreno indio, tiene lugar al fin el amotinamiento de Jessie y sus socios. El malhechor no sólo ambiciona las ganancias de Clifford, sino que además pretende llevarse consigo a María, por la que siente una incontrolable atracción. Sus planes, sin embargo, no saldrán como esperaba y la revuelta fracasará gracias a la oportuna intervención de Ringo y Bob —parcialmente recuperado—, así como de un Apuestas cuya lealtad a este último parece imponerse a la codicia que inicialmente le había llevado a apoyar a los traidores. Como resultado de la escaramuza Tom y Peter, los compinches de Jessie, pierden la vida y este último es capturado. El resto de la expedición decide abandonarlo a su suerte como castigo por su fechoría⁴. Pero Jessie no se da por vencido y sigue a Clifford y a los suyos a pie, convencido de que algún día podrá hacerles pagar cara su humillación...

Superada la amenaza de la traición de Jessie y sus rufianes, un nuevo peligro desafía a la caravana: los indios. Tras una breve reyerta con dos pieles rojas que acechaban el campamento nocturno de los viajeros —oportunamente solucionada por Bob y Ringo— la comitiva llegará a un puesto fronterizo... sólo para encontrar los

⁴ Precisamente la severidad del castigo que los protagonistas aplican al villano Jessie constituiría el único aspecto del argumento de la película que iba a alertar a la censura. En concreto, la señorita María Sampelayo escribía en su correspondiente informe en la sesión celebrada el 4 de Agosto de 1964: “*Tiene cosas muy positivas, salvo el que dejen abandonado en el desierto al malo, es natural su posterior reacción y afán de venganza que al fin es castigada*”. No obstante, el comentario de la señorita Sampelayo no excedió lo meramente anecdótico y *Antes llega la muerte* pasó por el órgano censor sin encontrar ningún tipo de dificultades.

cadáveres de sus ocupantes cubiertos de flechas: el lugar ha sido masacrado. La delicada situación obligará a Clifford y compañía a refugiarse en Fuerte Filmore, donde, codo a codo con los soldados de caballería y la población local, deberán hacer frente a un masivo ataque indio. Los pieles rojas serán finalmente derrotados, pero la victoria se cobrará la vida de Danny, el compañero de Apuestas.

Desgraciadamente, la aventura en el fuerte ha retrasado varios días el viaje de la caravana de Clifford, tiempo suficiente para que Jessie les dé alcance. El canalla dispara desde una duna, no contra sus antiguos compañeros, sino contra los barriles que éstos utilizan para transportar el agua. Su plan es perverso: pretende que mueran de sed atravesando el inmenso desierto que constituye la última fase de su periplo hasta Laredo.

Después de abandonar uno de los carros —atascado en una duna—, exhaustos y quemados por el implacable sol, sin haber probado una gota de agua durante las últimas millas, la suerte parece sonreír por fin a los viajeros cuando éstos atisban un pozo. Nueva burla del destino: cuando se aproximan, detrás del semiderruido muro que protege el estanque surge la figura de Jessie disparando con su rifle al aire. *“No deis un paso más. El que lo intente dará el último de su vida. Prefiero veros morir con la misma muerte que me habíais reservado”*. Haciendo caso omiso de la advertencia, Roger, trastornado por la sed, seguirá avanzando y se convertirá en la primera víctima de Jessie.

Cae la noche y los viajeros discuten la estrategia para hacerse con el agua custodiada por Jessie. Éste exige que, junto al dinero que ya había intentado robar, le sea entregada también la propia María. Por supuesto, Clifford y los suyos consideran inaceptable la oferta y pretenden encontrar un medio de deshacerse del asesino. El primer intento corre a cargo de Apuestas, que, sin consultar con sus compañeros, parte al amanecer hacia el estanque llevando consigo la bolsa en la que se guarda el dinero. Apuestas ofrece a Jessie la mitad de su contenido a cambio de un trago. El villano acepta... pero en cuanto el jugador se agacha para aplacar su sed, le dispara por la espalda. Apuestas se mofa de su asesino antes de morir. *“Te felicito, compadre. No has hecho buen negocio. Una cartera vacía y una vida que a nadie sirve por un trago de agua”*. Y Jessie, furioso, descubre que no hay ningún dinero en la bolsa que portaba su víctima.

El ataque final al estanque será ejecutado por Ringo y Bob. Aunque Clifford trata también de tomar parte, es noqueado por Bob, que con este gesto —violento pero

noble— pretende salvar la vida del hombre a quien María ama. Los dos vaqueros se acercan al pozo por direcciones opuestas. Ringo es el primero en aproximarse. Consigue herir a Jessie y éste le responde abriendo fuego. Por el flanco opuesto, Bob consigue alcanzar de nuevo al asesino, pero éste le hiere mortalmente de un disparo. Será Ringo quien propine el tiro de gracia al infame Jessie, consiguiendo al fin la vía expedita para saciar su sed. Pero, inmediatamente, recuerda a Bob, ahora agonizante. Ringo olvida su pasada enemistad y llena su cantimplora para ofrecerle un trago de agua. Su antiguo rival morirá en sus brazos.



Fotograma de *Antes llega la muerte* (1964).

Fuente: Carlos Aguilar. Joaquín Romero Marchent. *La firmeza del profesional*. Diputación de Almería. Almería. 1999.

En las afueras de Laredo, Chin-Lu y Ringo se despiden de Clifford. Éste fustiga a sus caballos denodadamente para no perder ni un segundo, mientras celebra con júbilo el final de su viaje. Pero un plano del interior del carromato muestra a los espectadores a María, que se desploma lentamente sobre el suelo. Clifford ha llegado tarde. Antes ha llegado la muerte.

No hace falta ahondar hasta niveles de análisis más profundos. La mera exposición del resumen argumental que ha ocupado las líneas anteriores basta para demostrar que, con *Antes llega la muerte*, Marchent había superado aquella objeción fundamental que aparecía en la crítica —ya mencionada— de Luis Cortés en las páginas

de *Film Ideal* (y que yo había reformulado a partir del concepto de ‘superwestern’ baziniano). Como se recordará, desde la óptica de Cortés, *El sabor de la venganza*, aun siendo una “buena película” resultaba un “mal western”, pues caía en un psicologismo gratuito que lo alejaba en exceso de las convenciones genéricas: la desatención a las claves temáticas del cine del Oeste y artificialidad en la descripción de la personalidad de los personajes, por tanto, constituían las dos principales ‘lacas’ del film. ¿Cómo consigue *Antes llega la muerte* superar estos dos supuestos defectos? Mediante dos procedimientos:

1. Una mayor ‘westernización’ del argumento. Obsérvese como la trama del film introduce uno de los temas más característicos del cine del Oeste (aunque escasamente abordado hasta ese momento por la vertiente española del género): el periplo épico en caravana. Aunque el fatídico viaje de las carretas de Clifford y compañía constituye la espina dorsal que articula la acción, destaca asimismo la presencia de otros motivos narrativos secundarios que también resultan típicos del western norteamericano⁵: el asedio al fuerte, la incursión india, el duelo...

⁵ Dos films norteamericanos probablemente ejercieron una cierta influencia, dada la cantidad de elementos coincidentes con el film español. El primero es *Caravana de mujeres* (*Westward the Women*, William Wellman, 1951). Argumentalmente, el film plantea el tema del viaje en caravana ligado también a la figura de la mujer. Pero es sobre todo en la sensación de realismo, en el espíritu de veracidad, donde va a coincidir con la obra de Marchent. En la película de Wellman, varias mujeres perderán la vida en el trayecto e incluso un niño, el hijo de una de ellas, morirá como consecuencia de un estúpido accidente con un arma de fuego. No aparece, por tanto, ningún reparo en mostrar la muerte como algo inevitable. La rebelión de los *cowboys* contratados y la progresiva eliminación de la mayoría de los personajes masculinos embarcados en la expedición también guarda resonancias con el film español. Coincidente también es la visión de la mujer ofrecida en ambas películas: la mujer fuerte, dura, como el propio territorio del Oeste. Por si fuera poco, hay que añadir la presencia de un oriental como simpático contrapunto humorístico; un personaje exótico y atípico en la tipología del género, que sin duda es el precedente del cocinero Lin-Chu de *Antes llega la muerte*. La segunda posible inspiración es el film *El jardín del diablo* (*Garden of Evil*, Henry Hathaway, 1954). El estilo de Hathaway, uno de los más eficientes directores de *western* y del cine de aventuras en general, guarda muchas similitudes con el de Marchent: corrección técnica absoluta, empleo dramático de los paisajes, etc. Pero en dicha película las semejanzas van más lejos. Se trata de un film que narra otro recorrido azaroso para salvar a un familiar querido, recorrido que igualmente queda condenado al fracaso. En este caso se invierten los papeles respecto al film de Marchent, y es la esposa quien tratará desesperadamente de rescatar a su marido, agonizante al quedar atrapado en el derrumbamiento de una mina de oro. Para ello contratará a cuatro aventureros, los únicos que aceptarán el *a priori* suicida desafío de atravesar un territorio abrupto plagado

2. Un mayor realismo, que incide, a su vez, en una mayor profundidad en la descripción psicológica de los personajes. *Antes llega la muerte* desprende una sensación de franqueza intensa, como si los hechos narrados hubieran sido transplantados de la realidad al celuloide. En palabras del crítico J.A. Molina Foix, que diseccionaba el film en las páginas de *Film Ideal*, Marchent daba “muestras de una madurez y consolidación de su visión del cine a través de las cuales —sin trabas ni esquematismos que las velen— nos hace llegar la realidad de una historia y la verdad de unos comportamientos que a él le interesan profundamente”⁶... Es significativo que la misma publicación que había acusado al anterior film de Marchent de un excesivo formalismo en el trato a los personajes ahora alabara su ausencia de esquematismos⁷... Los autores de la entrevista a Marchent en las páginas de *Positivo*, reconocían en el film “una dimensión humana insólita en la producción corriente del género”⁸. Y es que, profundizando más allá de la acumulación de temas típicos del género *western* antes mencionada, el argumento de *Antes llega a la muerte* resulta muy poco convencional. En este sentido resulta paradigmática la

de indios. Aunque el marido consigue ser liberado, éste morirá en el viaje de regreso, así como los demás personajes con la única excepción de los interpretados por Gary Cooper y Susan Hayward, si bien el sentimiento de fatalidad queda un tanto atenuado debido a la incipiente relación amorosa que nace entre ambos.

⁶ *Film Ideal* número 162. Febrero de 1965. Página 131.

⁷ Aunque, para hacer honor a la verdad, hay que resaltar el hecho de que los profesionales que firmaban ambas críticas eran diferentes. Recordemos que una de las características del modelo crítico característico de la revista *Film Ideal* consistía en su pluralidad: no existía una opinión preconcebida acerca del género y la valoración final de cada película dependía tanto del film en sí mismo como de los criterios defendidos por el encargado de enjuiciarlo. A decir verdad, J.A. Molina Foix, al contrario que Luis Cortés, parecía defender que el ‘toque humano’ de los personajes marchentianos se hallaba presente incluso en su anterior film, *El sabor de la venganza*, pues hacía extensivo su elogio a las anteriores obras del realizador (reconociendo, al igual que su compañero, un cierto toque de ‘superwesternización’, de trascendencia de los límites del género, aunque sin el matiz peyorativo que éste le confería): “De esta manera, en sus últimos films, lo que Romero-Marchent nos presenta no es un retablo de figuras del “western”, sino hombres y mujeres con unos problemas determinados —que a veces coinciden con los de aquéllos, a pesar de lo cual en ningún momento podemos asociarlos—, cuya localización sólo sirve para fijar su vestimenta o los accidentes meramente externos de sus situaciones [...] pero nunca su condición íntima, su personalidad”. (*Film Ideal*, número 162. Febrero 1965, página 131)

⁸ Pedro-José Sempere, José Llopis Garcés y R. García Blasco en *Positivo*, número 2. Página 53.

trágica muerte de María que cierra el film. ¿Por qué un final tan duro y de tan escasas concesiones al espectador? El propio Marchent nos proporcionaba la clave en su entrevista con el investigador Carlos Aguilar:

*“La idea efectivamente es mía, y procede de esto que hablábamos antes, de mi decisión de incorporar problemas humanos en las películas del Oeste. Ocurre que a mi madre, pocos años antes, siendo todavía relativamente joven, le descubrieron un cáncer de pulmón. Toda la familia intentamos encontrar la solución, algún recurso que nos permitiera prolongar la vida de ella, más allá de una enfermedad que los médicos consideraban sin esperanza. Tocamos todos los palos, incluso acudimos a una especie de curandero africano. Pero no hubo nada que hacer, ella falleció. Entonces, a la vez de forma inconsciente y consciente, pensé en esta lucha desesperada de la gente para defender la vida de los seres queridos. Y esta desgracia, ocurrida en Madrid en 1960, la trasladé a Texas en 1878. Por ello antes llega la muerte, efectivamente, tanto para la protagonista de la película como para quienes se sacrificaron por salvarla de una muerte sin remedio”*⁹.

Marchent en realidad no hacía sino llevar hasta el extremo su ya conocida teoría que hacía del universo *western* un entorno perfecto donde extrapolar cualquier tipo de conflicto... Se trata de la misma lógica que ya había aplicado a *El sabor a la venganza*, pero con un elemento añadido: la veracidad. Los hechos proyectados sobre el entorno mítico ya no son completamente arbitrarios, sino que se basan en vivencias emocionales del propio realizador. Uno de los entrevistadores de la ya aludida revista *Positivo* preguntaba a Marchent en 1965: “¿Está usted de acuerdo con que «Antes llega la muerte» ha sido el más humano, sincero y espectacular de sus films?”. La respuesta del realizador era diáfana: “Completamente”¹⁰. De hecho, el grado de implicación personal en el argumento de *Antes llega la muerte* aproximaría a Marchent a lo que cierta crítica ha dado en llamar ‘autoría cinematográfica’

⁹ Carlos Aguilar. *Joaquín Romero Marchent. La firmeza del profesional*. Diputación de Almería. Almería. 1999. Página 43.

¹⁰ *Positivo*, número 2. Página 55.

Llegamos así a una aparente paradoja. Por un lado, se ha afirmado que *Antes llega la muerte* se hunde más profundamente que los anteriores *westerns* de Marchent en las raíces del género, adoptando plenamente sus convenciones características. Por otro lado, he destacado un mayor detalle psicológico en la definición de los personajes. ¿Ambos hallazgos no acabarán por desequilibrar la película? No sucede así. La dimensión más genérica del argumento del film y la más psicologista encajan cual piezas de un vivo *puzzle* cinematográfico, y quedan imbricadas perfectamente en el devenir de la acción. Este notable efecto de integración queda garantizado por la peculiar estructura narrativa de la obra, basada en un esquema itinerante. En la mejor tradición del *western* norteamericano, el trayecto espacial de los personajes va a ir determinando el progreso de la narración. “*Efectivamente, el itinerario accidentado [...] que estos personajes tienen que recorrer sirve aquí mejor que nunca a la capacidad y método del realizador y le permite obtener una obra redonda y bastante directa*”¹¹, comentará Molina Foix en su mentada crítica. Y es que en el film los acontecimientos de mayor trascendencia argumental quedan asociados a distintos puntos del recorrido, que así alcanzan la doble condición de hitos físicos y narrativos. Pero entre hito e hito, entre acontecimiento y acontecimiento, en esos momentos que corresponden al transcurrir sosegado del viaje, es cuando van a encontrar cabida los diálogos sobre los que descansa la profunda caracterización psicológica de los personajes. “*Respecto a los actores, se nota desde el principio un cuidado extremo —casi insólito hasta ahora en el ámbito nacional— por asimilarlos completamente a sus personajes y todos ellos entre sí y con su decorado y ambiente*”¹², vuelve a decir Molina Foix. La **figura 1** (página siguiente) expone estas ideas de modo gráfico.

¹¹ *Film Ideal* número 162. Febrero 1965. Página 131.

¹² Ídem nota anterior.

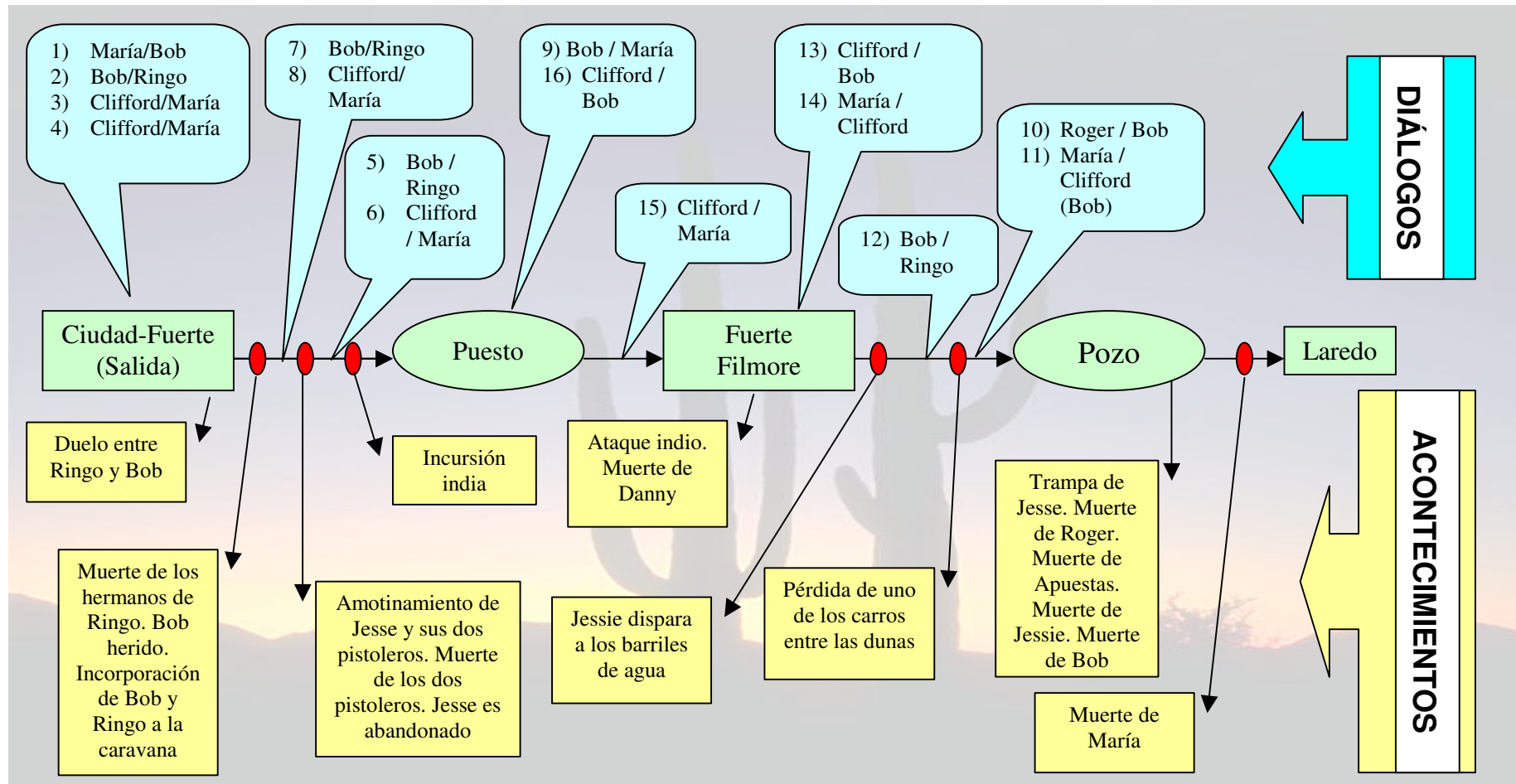


Figura 1. ESQUEMA ARGUMENTAL DE *ANTES LLEGA LA MUERTE*

En la parte central del gráfico se reproduce esquemáticamente el trayecto espacial recorrido por los protagonistas de *Antes llega la muerte*. Las figuras con fondo verde indican los principales hitos físicos del itinerario: el poblado fortificado donde viven inicialmente Clifford y María y que constituye el punto de partida de la expedición, el puesto fronterizo arrasado por los indios, el Fuerte Filmore donde los viajeros harán frente al ataque apache, el pozo que sirve de escenario a la maquiavélica trampa tendida por Jessie a sus antiguos compañeros de fatigas y, finalmente, Laredo, último destino de la caravana. Entre estos hitos de carácter físico, se señalan algunos puntos no especificados (denotados por círculos rojos) que, al igual que los hitos físicos, quedarían vinculados a hitos de carácter narrativo. Estos hitos narrativos se refieren a los principales acontecimientos que se suceden en el transcurso del film: traiciones, muertes de personajes, luchas... Aparecen representados en la parte inferior del esquema, quedando identificados por recuadros de color amarillo. Obsérvese como entre tales acontecimientos dramáticos, coincidiendo con momentos de reposo de los personajes, se distribuyen los diálogos principales del film (he señalado los dieciséis que considero fundamentales, aparecen simbolizados por los ‘bocadillos’ azules situados en la parte superior del esquema). Creo que el esquema completo revela, de forma visual, la perfecta labor de encaje con la que fue confeccionado el argumento de *Antes llega la muerte*. Una labor de encaje que permite alternancia de escenas de descripción psicológica (diálogos) con escenas de acción típicamente *western* (acontecimientos), sucediéndose ambas al ritmo marcado por la progresión de la caravana a través del itinerario físico que ha de conducir a los personajes hasta Laredo.

En *Antes llega la muerte*, al igual que en sus dos *westerns* anteriores, Marchent utiliza una estructura de protagonismo compartido. El personaje interpretado por Gloria Milland desempeña la función de centro de gravedad narrativo y es responsable — inconsciente, pues más bien habría que culpar a su enfermedad letal— del viaje en caravana hasta Laredo. El resto de personajes giran a su alrededor, vinculados a la muchacha, bien por relaciones directas, bien por indirectas. El núcleo de protagonistas de la película queda constituido básicamente por aquellos caracteres que mantienen conexiones de primer orden con María. Sin embargo, al triángulo amoroso Clifford-María-Bob Carey habría que añadirle un cuarto vértice, asociado al pistolero Ringo. El triángulo original queda así convertido, más que en un ‘cuadrilátero’, en un ‘tetraedro’, pues Ringo en realidad se mueve en un plano perpendicular al de los otros tres personajes. A diferencia de Bob y Clifford, no se ha integrado en la expedición por amor (a María), sino por odio (a Bob Carey), buscando el momento oportuno de llevar a cabo una venganza a la que sólo renunciará en los compases finales de la narración.

Marchent entrelaza con rapidez la trama de modo que todos los personajes confluyan en la caravana a Laredo. Ahí, aislados del mundo exterior, sin más compañía que la interminable aridez del desierto o la inclemencia de los páramos helados, los personajes deberán interaccionar entre sí, revelando su auténtica naturaleza al espectador. El instrumento fundamental que va a permitir al realizador penetrar en la *psique* de sus personajes es el diálogo. A este respecto es necesario elogiar la labor de Manuel Sebares y Federico de Urrutia¹³, presencias habituales en la fase inicial del *western* español, que, junto al propio Marchent, aparecen acreditados como guionistas del film. Y es que en *Antes llega la muerte* los diálogos alcanzan una profundidad psicológica jamás vista en la filmografía del director, de tal modo que si analizamos con detalle las principales conversaciones mantenidas por los personajes, podemos descubrir

¹³ Y eso a pesar de algunas pequeñas deficiencias, más bien anecdóticas, que podemos encontrar en el libreto. Por ejemplo, resulta llamativa la escasa relevancia del papel que desempeña en el mismo el personaje del padre de María, que sólo mantiene una breve conversación con Bob Carey poco después de que éste sea puesto en libertad y después desaparece por completo de la narración. Y también sorprende al oído del espectador —acostumbrado a escuchar a los *cowboys* de los *westerns* norteamericanos que manejan las distancias en millas— que, en su conversación con el angustiado Clifford, el doctor Farrell emplee el sistema métrico decimal y no el anglosajón para estimar la longitud del trayecto que separa la residencia inicial de María de la ciudad de Laredo: “*Si al menos no estuviéramos a cien kilómetros de la civilización...*”.

en las mismas hasta dos dimensiones de significado entrelazadas, una explícita o superficial y otra implícita o profunda. Este contraste continuo entre lo que se muestra y lo que se insinúa aporta ambigüedad a los personajes e introduce tensión en la narración. En particular, en lo que se refiere al triángulo Clifford — María—Bob y a la rivalidad Bob — Ringo.

El triángulo amoroso queda insinuado ya desde la primera conversación entre María y Bob, que tiene lugar poco después de la puesta en libertad de este último (diálogo número 1 en el esquema de la figura 1). El vaquero parece asumir con noble resignación la imposibilidad de reavivar su historia de amor pasada:

MARÍA: *Ahora todo es distinto.*

BOB: *Entonces, debo decirte adiós.*

MARÍA: *Sí, pero me gustaría que comprendieras y que no me guardaras rencor.*

BOB: *No es necesario que comprenda nada. ¿Eres feliz? ¿Le quieres? Entonces está bien así. No te entretengo más. Necesito un trago.*

La despedida de los antiguos amantes se muestra sumamente correcta en apariencia. Pero basta un breve comentario de María, que pretende evitar el enfrentamiento entre su antiguo novio y el pistolero Ringo (“*No quiero sentirme responsable de una muerte más*”) para desencadenar una respuesta irónica por parte de Bob: “*Ya he podido comprobar que no has dejado de pensar en mí*”. Un despecho profundo se adivina tras la cortesía superficial de Bob Carey. El espectador queda alertado: el trágico vaquero aún alberga profundos sentimientos hacia María, aunque no llegue a expresarlos de manera rotunda.

Todavía es mayor la sutilidad de los diálogos establecidos entre María y su esposo, el ranchero Clifford. Inicialmente el matrimonio goza de una armonía que bordea lo idílico, tan sólo turbada por la amenaza fatal del tumor que ha desarrollado la joven. Ésta se halla completamente enamorada de su marido: “*Tuve suerte*

encontrándote, Clifford, te aseguro que eres el hombre más bueno del mundo”. Sin embargo, en el breve diálogo entre los dos cónyuges, cariñoso y dulce, se agazapa también una sucinta referencia a una discusión pasada (diálogo 4 de la figura 1):

MARÍA: *Una vez discutimos, ¿recuerdas? Yo me lamentaba por estar aquí encerrada, porque era una mujer joven y tenía derecho a vivir, a salir, a tener vestidos bonitos como otras mujeres.*

CLIFFORD: *Tenías razón pero eso ya pasó.*

MARÍA: *Te llamé viejo, ¿recuerdas? ¿No me guardas rencor?*

CLIFFORD: *¿Cómo voy a guardarte rencor...?*

La breve conversación insinúa que la diferencia de edad entre Clifford y María pudo ser en algún momento fuente de desavenencias matrimoniales. Y, lo que es más importante, introduce un matiz de duda en el espectador: ¿se mantendrá el amor de la muchacha a pesar de la previsible interferencia de Bob Carey? De nuevo, un diálogo aparentemente inocuo ha añadido un elemento de tensión en la narración.

Resulta particularmente emotivo el discurso con el que Clifford pretende convencer a su esposa de la necesidad de partir hacia Laredo, evitando toda mención a su enfermedad y justificando el viaje en virtud de su supuesto embarazo (diálogo número 3 en el esquema de la figura 1): “*Quiero que nuestro hijo nazca en un sitio distinto, tranquilo, un mundo donde se pueda disfrutar. La vida aquí es muy dura. Incluso para mí empieza a serlo. He trabajado mucho, ya está bien. [...] Allí una mujer puede lucir un traje porque la gente sabe apreciarlo*”. El forzado optimismo de las palabras de Clifford sólo está a punto de quebrarse en una ocasión, en una mínima vacilación en su respuesta cuando su esposa pretende averiguar cuándo iniciarán la marcha: “*Cuanto antes. El viaje es muy largo. Nos interesa llegar... Bueno, nos interesa llegar antes de que el estado sea muy avanzado*”. Una vez más aparece la discordancia entre las intenciones profundas, en este caso de Clifford, y el significado superficial de sus palabras.

La relación entre Clifford y María se deteriorará progresivamente a lo largo de su peregrinaje a Laredo. El punto inicial de fricción entre los dos esposos será, como era

de esperar, la presencia de Bob Carey. Cuando el malherido vaquero es acogido por la caravana, Clifford muestra las primeras señales de inquietud en cuanto María le confiesa su relación pasada (diálogo número 6 en el esquema de la figura 1):

MARÍA: *Bob y yo fuimos... bueno, fuimos casi novios.*

CLIFFORD: *¿Es éste el que mató a un hombre para defenderte? Creí que estaba en la cárcel.*

MARÍA: *Salió hace poco.*

CLIFFORD: *No me habías dicho nada.*

MARÍA: *No surgió la conversación. ¿Estás enfadado?*

CLIFFORD: *¿Le querías?*

MARÍA: *Sí.*

CLIFFORD: *¿Queda en ti algo de aquel cariño?*

MARÍA: *Nada, nada en absoluto.*

La conversación parece cerrarse con una reafirmación del amor que une a la pareja. Sin embargo, las tensiones reaparecerán cuando una preocupada María se interese por el estado de salud de su antiguo amor, que restaña sus heridas descansando en uno de los carromatos (diálogo número 8 en el esquema de la figura 1):

CLIFFORD: *Tranquilízate, no le ocurrirá nada.*

MARÍA: *¿Por qué me dices eso? Nunca me hablaste así. ¿Qué motivos hay para ofenderme?*

CLIFFORD: Perdóname, no he querido hacerlo. Yo te quiero, tú lo sabes bien. Por un momento, parece una chiquillada pero... he sentido celos. Es incomprensible, tengo celos del tiempo que le quisiste. Fíjate, y aún ni te conocía. Creo que me estoy volviendo viejo.

MARÍA: De acuerdo, eres un viejo... al que yo quiero mucho.

De nuevo, toda alusión a las inquietudes profundas de los personajes (en este caso, a los celos de Clifford y a la diferencia de edad de los esposos), resulta insinuada más que plenamente dibujada, para dar lugar a una reconciliación inmediata. Pero las primeras dudas ya han sido sembradas en la pareja.

Los azarosos acontecimientos del viaje no servirán precisamente para fortalecer la relación entre los dos esposos. La incapacidad de Clifford para proteger a su mujer— no olvidemos su condición de ranchero pacífico enemigo de la violencia— queda patente durante el amotinamiento de Jessie y sus dos compinches. Éstos propinan una paliza al indefenso líder de la caravana, y a punto están de acabar con su vida de no ser por la acción fulminante de Ringo y el propio Bob Carey. Asimismo, el deseo amoroso de este último parece verse intensificado por la cercana presencia de María. En el puesto fronterizo devastado por los indios, Bob aborda a la muchacha y deja sus cartas al descubierto. En el diálogo inmediato (número 9 en el esquema de la figura 1) merece ser destacada la vaporosidad de las respuestas de María ante las insinuaciones del pistolero. Nos encontramos de nuevo con una situación característica de *Antes llega la muerte*: más allá del sentido aparente de las palabras de uno de los personajes parece barruntarse un significado más profundo. El espectador se malicia que María, bajo su aparente firmeza, lucha por controlar sus sentimientos:

BOB: Sólo quiero que sepas que yo intenté separarme de ti.

MARÍA: Lo sé, Bob.

BOB: Lo intenté cuando aún podía hacerlo.

MARÍA: Deja eso ahora y no hagas más difícil la situación.

BOB: *Ya no puedo soportarla, compréndelo. Aún te quiero.*

MARÍA: *Por favor.*

BOB: *Necesito saber lo que tu piensas.*

MARÍA: *¿Para qué? Tú me conoces bien. Jamás haría o diría algo de lo que tuviera que avergonzarme. Quiero y respeto a mi marido, ¿qué otra cosa puede interesarte?*

BOB: *Me gustaría saber cómo has podido olvidar.*

MARÍA: *No he olvidado nada. Lloré mucho cuando tuvimos que separarnos. Cuando supe que tenías que seguir matando para subsistir. Fueron tres años terribles, pensando que en cualquier momento me llegaría la noticia de tu muerte.*

BOB: *Ahora estamos otra vez juntos.*

MARÍA: *Lo estamos, pero nunca nos han separado tantas cosas.*

La charla finaliza con el llanto de la muchacha, que se agacha y es sostenida por Bob. El gesto no pasa inadvertido a Clifford. Aborda a su rival en solitario, deseando aclarar la situación (diálogo 10 de la figura 1), pero sólo consigue respuestas vagas e irónicas por parte del pistolero (Clifford: *“Nada me apartará de ella”*, Bob: *“Hubo un tiempo en el que yo pensaba igual. Y ya ve. Ahora es su mujer”*). La tirantez de la situación a punto está de hacer abandonar a Bob la expedición en un momento posterior del trayecto, durante la estancia de los viajeros en Fuerte Filmore. A pesar de que Clifford le ofrece dinero por continuar (*“Le necesito. Aún quedan muchas jornadas”*), será el sentimiento del honor y no la necesidad económica la que haga permanecer al vaquero junto a sus compañeros (*“No vuelva a hablarme así”* es toda la respuesta que da a la oferta del ranchero —diálogo 12—).

Además de la intromisión de Bob, un segundo factor va a agravar la relación entre Clifford y María. Ésta termina por deducir que su marido le ha ocultado los

auténticos motivos del viaje, pero, ingenuamente, cree que éstos tienen que ver con la puesta en libertad de Bob. Los celos de Clifford y la suspicacia de María desencadenan la más vehemente discusión entre los esposos, de camino a Fuerte Filmore (diálogo 11):

CLIFFORD: *¿De qué hablabais anoche?*

MARÍA: *¿Quiénes?*

CLIFFORD: *Bob y tú. Ya sabes a lo que me refiero.*

MARÍA: *Volvió a darme un mareo y él me ayudó.*

CLIFFORD: *No me engañas.*

MARÍA: *¿Por qué había de hacerlo? Es la segunda vez que tratas de ofenderme. Tú sí que me has mentido y no te he pedido ninguna explicación.*

CLIFFORD: *¿Qué dices?*

MARÍA: *Lo sabes tan bien como yo. La historia de nuestro hijo para esconder el verdadero motivo de este viaje.*

CLIFFORD: *¿Cuál es ese motivo?*

MARÍA: *Tú sabías que Bob estaba en libertad. Y por celos preparaste este viaje porque sentías desconfianza hacia mí.*

CLIFFORD: *Pero, ¿qué estás diciendo, mujer? ¿Te has vuelto loca?*

MARÍA: *Ahora me escucharás. Te pusiste de acuerdo con el doctor para engañarme. Sin pensar que cuando me enterase romperías la ilusión más grande de toda mi vida... ¡Júralo, júralo que no es verdad!*

Clifford no puede sino guardar silencio ante la última imprecación de su esposa. De nuevo, la fuerza del diálogo proviene de algo que no es directamente aludido en el mismo, de una intención oculta de uno de los personajes. El hecho de que el espectador conozca las auténticas razones de Clifford y la naturaleza de su engaño le permiten identificarse con el desafortunado ranchero y apreciar la trágica ironía presente en las palabras de María.

Esta discusión va a marcar el punto más bajo de las relaciones del matrimonio Clifford-María. Afortunadamente, la situación no se va a mantener durante mucho tiempo. Casi imperceptiblemente, se produce un giro en la actitud de los esposos, que va a terminar fortaleciendo el vínculo que los une. Dos razones explican este cambio de rumbo. En primer lugar, la verdad parece abrirse paso progresivamente en la mente de María. El incesante agravamiento de sus síntomas no es propio de un embarazo. Empieza a sospechar los genuinos motivos de la farsa que ha puesto en marcha su marido (diálogo 13 de la figura 1):

CLIFFORD: Espero que allí sabrás olvidar todo lo pasado.

MARÍA: Aún falta mucho... Y yo cada día me encuentro peor. Ahora sé que no espero un hijo. ¿Por qué tengo estos mareos? ¿Qué me ocurre, Cliff?

CLIFFORD: Bah, estás cansada. Todos lo estamos.

María averigua la verdad al escuchar oculta en su carreta una conversación entre Bob y Roger. Poco antes del enfrentamiento final con Jessie por el acceso al agua del estanque, la muchacha, consciente del duro esfuerzo que ha tenido que llevar a cabo su marido, agradecerá sinceramente a éste el sacrificio realizado (diálogo 16): “Escúchame, quiero que me perdones lo que te dije. Estoy convencida de que tú querías una vida mejor para mí”. Aun así, María parece saber que las probabilidades juegan en su contra: “Creo que sólo conseguiréis aplazar mi muerte”. Una frase que, desgraciadamente, demostrará ser una predicción certera.

La segunda razón que posibilita la reconciliación de los dos esposos se refiere a Bob Carey. Si la reaparición del personaje tras años en presidio había supuesto

inicialmente una amenaza para la estabilidad del matrimonio, en el tramo final de la narración el pistolero asumirá que María jamás podrá ser suya. Es más, las fatigas compartidas a lo largo del peligroso recorrido y el descubrimiento —revelado por Roger— de la trágica suerte que aguarda a la joven parecen haber fomentado en él un sentimiento de noble camaradería hacia Clifford, su rival en el triángulo amoroso. Este sentimiento hallará su expresión más elocuente unos instantes antes de que se desencadene el ataque final al pozo custodiado por el ruin Jessie: Bob noquea a Clifford y ocupa su lugar en la arriesgada operación, confiando así en salvar la vida del hombre al que María ama (“*Lo siento. Lo hice por su bien*”). Sin embargo, su amor por la muchacha no se ha desvanecido, como se encarga de subrayar visualmente la escena de despedida de los dos personajes, en la que Marchent alcanza una emotividad casi *fordiana*: María mira a su antiguo amor emocionada y Bob va retrocediendo marcha atrás, porque no puede apartar su vista de los ojos de la muchacha. Finalmente, da media vuelta y parte corriendo hacia el pozo donde encontrará la muerte. Más adelante, cuando el *cowboy* sea mortalmente alcanzado por el disparo de Jessie, Marchent introducirá un inserto de María: conmovida, ahoga un grito de dolor introduciéndose el puño en la boca. Un breve *travelling* sobre el personaje refuerza el impacto emotivo del plano.



Bob (izquierda del encuadre) noquea a Clifford (Jesús Puente) ante María (Gloria Milland) en *Antes llega la muerte* (1964).

Fuente: Carlos Aguilar. Joaquín Romero Marchent. *La firmeza del profesional*. Diputación de Almería. Almería. 1999.

El tema de la venganza contemplado desde una óptica crítica, ya apuntado en *El sabor de la venganza*, reaparece en *Antes llega la muerte*, aunque esta vez no como argumento principal, sino en forma de subtrama paralela: el lazo amistad-odio —casi digno de un film de Sam Peckinpah— que une a Bob Carey y Ringo. La relación entre los dos personajes adquiere una complejidad que iguala o supera a la que unía a Clifford y María. Prestémosle algo más de atención.

El inicio del film plantea el tema de forma muy similar a lo que luego se convertirá en tópico dentro del *spaghetti-western*: un hombre busca vengarse de otro porque éste ha acabado con la vida de un miembro de su familia (en este caso, uno de sus hermanos). La enemistad Ringo-Carey queda perfectamente definida en el diálogo mantenido por los dos pistoleros poco antes de su primer enfrentamiento (diálogo 2 de la figura 1):

RINGO: *Hola, Bob.*

BOB: *Hola, Ringo.*

RINGO: *Veo que has cumplido ya parte de tu condena.*

BOB: *¿Parte?*

RINGO: *Mis hermanos y yo no estábamos de acuerdo con el tribunal y celebramos un juicio por nuestra cuenta.*

BOB: *¿Puedo saber el resultado?*

RINGO: *Te condenamos a muerte.*

BOB: *¿Quién será el encargado de cumplir esa sentencia?*

RINGO: *Yo.*

BOB: *Sentiría que lo intentarás.*

RINGO: Recuérdalo, Bob. Tú mataste a un hombre. Éramos amigos desde chicos y tú mataste a un amigo sólo para presumir delante de una...

BOB: Cuidado Ringo. Eso déjalo. Maté a tu hermano y fui el primero en sentirlo. Tuve que defenderme.

RINGO: Ahora tendrás que defenderte otra vez.

BOB: Márchate, es un buen consejo.

RINGO: ¿No será que el admirado Bob Carey se ha vuelto un cobarde?

BOB: Por favor, Ringo, no me obligues a matarte.

El consabido intercambio de amenazas entre *cowboys* responde a una de las más clásicas convenciones del *western*. Pero si he reproducido la conversación anterior no ha sido tanto por su condición de muestrario de tópicos genéricos más o menos venerables como por incluir una escueta alusión al nacimiento de la rivalidad entre los dos pistoleros. Bob Carey ha matado al hermano de Ringo, es un hecho incuestionable. ¿Pero en qué circunstancias? Según Bob, se trató de un acto en legítima defensa. Según Ringo, fue el resultado de una fanfarronada insensata con la que Bob pretendía impresionar a María. ¿Cuál de los dos tiene razón? Marchent y sus guionistas juegan con la imprecisión, sabedores de que así pueden mantener una cierta ambigüedad en la definición de ambos personajes, sin que ninguno de los pistoleros quede moralmente justificado por completo. Si antes se había comentado cómo algunos diálogos lograban alcanzar una notable intensidad dramática gracias a que el espectador conocía un dato (la enfermedad de María) que era ignorado por alguno de los personajes (la propia María), ahora se da una suerte de fenómeno inverso: se priva al espectador de la información acerca de un suceso del pasado de los protagonistas que es bien conocido por éstos. El principal efecto es evitar la identificación del público con uno de los dos

personajes¹⁴. A Marchent no parece importarle mucho la verdad acerca de la muerte del hermano de Ringo y, conforme avanza la película, el asunto va perdiendo relevancia en la narración. A cambio, el realizador se muestra mucho más interesado en la evolución de la hostilidad que separa a los dos vaqueros.

El duelo inicial entre Bob y Ringo se resuelve de tal modo que ninguno de los dos contendientes llega a perder la vida (recordemos: Bob, demostrando una mayor destreza en el manejo del *colt*, termina hiriendo a su rival en ambas manos). El afán de venganza de Ringo —incrementado, si cabe, por su humillante derrota en el desafío previo— cristalizará en un nuevo enfrentamiento armado: la trampa que, junto a sus dos hermanos, tenderá a Bob en un desfiladero. Por una nueva ironía del destino, los dos contrincantes sobrevivirán al tiroteo. La resolución final del conflicto queda nuevamente aplazada y el rencor entre los dos pistoleros se hace más profundo. El breve diálogo que Ringo mantiene con un herido Bob —antes de que ambos sean recogidos por la caravana de Clifford y María— no deja mucho resquicio a una posible reconciliación (diálogo 5 de la figura 1):

BOB: ¡Cuidado, Ringo! No me obligues a matarte a ti también...

RINGO: Te estás desangrando, Bob. Pienso verte morir lentamente...

BOB: Aún tengo fuerzas para apretar el gatillo. No lo olvides. Manténte alejado.

RINGO: Acaba conmigo, Bob. Luego no tendrás tiempo de arrepentirte.

La incorporación de los dos pistoleros al grupo de Clifford y María supondrá, sin embargo, un punto de inflexión en la relación Ringo-Bob. Cuando Clifford, alarmado al

¹⁴ Es cierto que Bob Carey es el primero en aparecer en la pantalla, anticipándose a Ringo y precediendo incluso a la secuencia de títulos de crédito (precisamente encabezada por el nombre del actor que encarna al pistolero, Paul Piaget), rasgos que habitualmente identifican al protagonista de un film, por lo que hay que reconocer un cierto sesgo inicial por parte del público a favor del personaje. Pero también es cierto que conforme avanza la narración se va haciendo evidente que el protagonismo de la película es compartido y que el papel de villano no recae sobre el personaje de Ringo, sino sobre el traidor Jesse. Por tanto, no se favorece la identificación completa del espectador ni con Bob ni con Ringo.

descubrir los cadáveres de los dos hermanos del pistolero, pregunte a Ringo qué ha sucedido, éste dará por toda respuesta: *“Sólo diré que pelearon y que este hombre los mató”*. Una vez que los viajeros hayan decidido recoger a Bob y atender sus heridas, Ringo expresará su deseo de unirse también al grupo: *“No soy muy útil, pero me gustaría hacer el viaje con ustedes. Quiero saber en qué acaban las heridas de ése”*. Clifford, sabedor de que para que su misión llegue a buen término necesitará cualquier ayuda posible, aceptará la compañía de Ringo, pero imponiendo una condición: *“No admitiré que venga con nosotros si piensa armar jaleo”*. El pistolero, a su modo, demuestra cierto sentido del honor que le impele a evitar involucrar a terceras personas en su desquite: *“No se preocupe. No habrá jaleo con ustedes”*. Queda así formulada una tregua forzada entre Ringo y Bob, que ya se mantendrá hasta el final de la película.

A partir de este punto, resulta interesante analizar tanto los diálogos como las escenas de acción compartidas por los dos personajes. Y es que entre unos y otros parece establecerse una cierta incongruencia. Las escenas de acción se desencadenan debido a la aparición de una amenaza para la caravana, bien sea interna (el amotinamiento de Jessie y sus hombres) o externa (la incursión de los indios). Los dos pistoleros actuarán entonces como miembros integrados en el grupo, cooperando para salvar a sus compañeros. Será más tarde, una vez se haya superado la crisis y el viaje alcance de nuevo una etapa tranquila, cuando el desprecio renazca y se traduzca en una serie de puyas irónicas entre ambos: cada uno pretende dejar claro a su rival que la colaboración pasada ha sido meramente coyuntural y que en modo alguno significa que su animadversión se haya aplacado.

Fijémonos, por ejemplo, en una de las primeras vicisitudes que tienen que afrontar los viajeros: la rebelión de Jessie. Ringo, a caballo, golpea a Tom, uno de los compinches del malhechor que vigilaba a Bob, distrayéndole los instantes precisos para que éste dispare sobre él y acabe con su vida. Después de que se haya disipado el peligro, cuando el viaje se ha reanudado, los dos antagonistas reflexionan cínicamente acerca de su reciente colaboración (diálogo 7 de la figura 1, como se puede apreciar en el esquema, situado después del amotinamiento):

BOB: *Ringo, ¿por qué evitaste que Tom disparara contra mí?*

RINGO: *Porque soy yo quien acabará con tu vida.*

BOB: Eso ya lo has intentado.

RINGO: Pronto estaré curado. Pienso matarte cara a cara.

BOB: Te habría traído más cuenta dejar a esos hombres que lo hicieran.

RINGO: Quizá, pero si no puedo recuperarme...

BOB: ¿Qué pasará entonces?

RINGO: Tendrás que vivir pendiente en cada momento de que no te clave una bala por la espalda.

BOB: Cualquier día me cansaré de oírte y entonces...

RINGO: Hazlo. Hazlo cuanto antes. Es un consejo.

Aun a riesgo de aburrir definitivamente al lector, destacaré aquí una vez más la principal característica de los diálogos de *Antes llega la muerte*: su doble dimensión de significado, su discrepancia entre el significante y el verdadero sentido que parece encubrir. Aunque las amenazas se suceden entre los dos pistoleros, el espectador, que ha sido testigo del primer acto de cooperación entre ambos, comienza a percibirlos no como provocaciones reales, sino como simples bravatas...

Y esta sensación se va afianzando conforme avanza la narración. A Marchent parece divertirse jugar con la ambigua amistad-enemistad que caracteriza la relación entre Ringo y Bob. En una escena nocturna, vemos a Bob durmiendo tranquilamente. Ringo se le acerca por detrás, empuñando en su mano un cuchillo... ¿Se habrá decidido al fin a cobrarse la vida del asesino de su hermano? Nada más lejos de la realidad: pretende advertirle de que dos exploradores indios merodean el campamento. El trance se resuelve nuevamente gracias al trabajo en equipo de los dos hombres... Se plantea así la paradoja de que, mientras la relación entre María y Clifford —como hemos visto— se va deteriorando progresivamente, el aprecio entre Bob y Ringo, renuente en un principio, se ve cada vez más consolidado. Cuando Ringo recupera al fin el uso de su

mano derecha, una escena nos muestra al pistolero practicando el desenfunde... Bob lo mira y sonríe. ¿Será posible que haya nacido la camaradería entre ambos? En cualquier caso, de lo que no cabe duda es de que el odio más puro e irracional ha dejado paso a la ironía, como puede apreciarse en el último de los diálogos que mantendrán los dos personajes en la última etapa del viaje a Laredo, privados de las reservas de agua por la perversa intervención de Jessie (diálogo 14 de la figura 1):

APUESTAS: Daría todo el oro del mundo por una cantimplora de agua.

BOB: ¿Has oído, Ringo? ¿Tú qué darías? ¿Serías capaz hasta de perdonarme la vida? ¿Por qué no has acabado conmigo ya? Has tenido muchas ocasiones: cuando dormía o en cualquier momento de los que te he dado la espalda.

RINGO: Espero no tener que recurrir a eso, Bob.

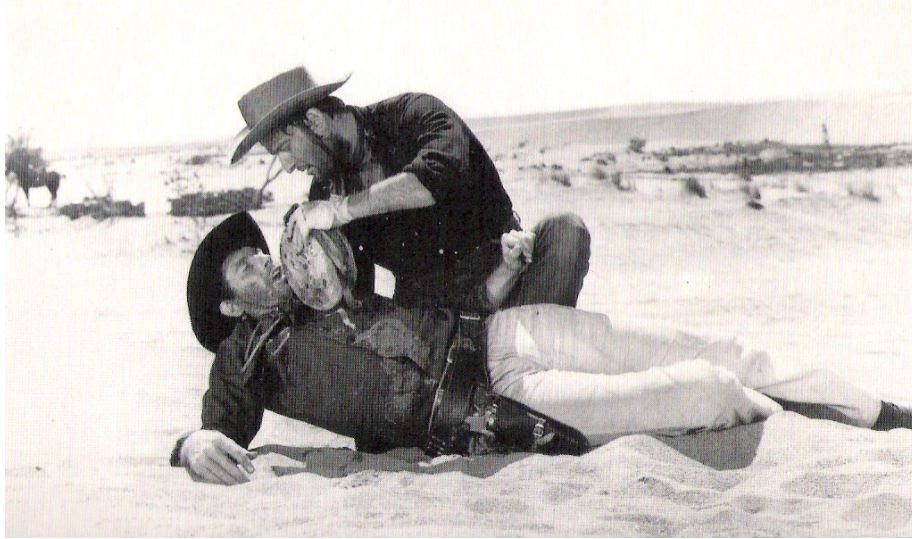
BOB: ¿Qué esperas entonces?

RINGO: Sería injusto contigo si te evitase la angustia de la sed. Pero estate tranquilo. Ya falta poco.

Conforme ha avanzado la narración, la disputa entre los dos personajes ha pasado del plano físico (los dos duelos que les han enfrentado en los compases iniciales de la película, a resultas de los cuales los dos pistoleros han quedado heridos) al dialéctico (la mordacidad y el ingenio han sustituido a los *colts* de seis tiros como armas).

La lucha final contra Jessie, con la posesión del pozo que éste controla como telón de fondo, determinará una nueva colaboración entre Bob y Ringo. Trágicamente, será la última. Bob resulta herido de muerte antes de acabar con la vida del villano. Ya no hay tiempo para invectivas cínicas entre los dos pistoleros y Ringo lo sabe. Después de calmar brevemente su propia sed en el estanque, recuerda a su compañero agonizante y le acerca el agua mediante una cantimplora. A modo de agradecimiento Bob comentará a su antiguo enemigo: “*Lo siento, Ringo. Te he quitado la pieza. Siento que hayas esperado tanto tiempo para nada*”. Serán sus últimas palabras. El gesto altruista

ha confirmado al espectador que Ringo al fin ha superado su afán de venganza, que ya ningún escrúpulo le ha impedido manifestar un sentimiento de camaradería hacia su compañero... aunque, por desgracia, todo esto se produzca en los últimos instantes de vida de éste.



El noble gesto de Ringo (Robert Hundar) atendiendo a Bob Carey (Paul Piaget) en *Antes llega la muerte* (1964).

Fuente: Carlos Aguilar. Joaquín Romero Marchent. *La firmeza del profesional*. Diputación de Almería. Almería. 1999.

El desarrollo de la... ¿amistad? entre los dos pistoleros confiere al viaje en caravana una auténtica dimensión moral, catártica. Ringo, uno de los pocos supervivientes de la expedición, es un hombre renovado al llegar a Laredo. El final constituye un nuevo punto de partida para el personaje, libre ya de la influencia de su pasado y abierto a un futuro indeterminado. La regeneración del pistolero es a la vez física (el personaje comienza el viaje impedido, con ambas manos heridas por dos disparos de Carey... y poco a poco irá recobrando la utilidad de las extremidades) y humana (partiendo de sus constantes alusiones a su esperada venganza sobre Carey llega hasta su noble gesto final de alcanzarle un poco de agua). Esta doble rehabilitación constituye una de las pocas notas optimistas de una aventura por lo demás marcada por la fatalidad y permite a Marchent definirse éticamente, una vez más, adoptando una postura próxima al humanismo cristiano, ensalzando el perdón como alternativa moral a la venganza. Una identificación que ya había sido apuntada en el *western* precedente del realizador, *El sabor de la venganza* y que resulta aún más explícita, si cabe, en *Antes llega la muerte*.

Junto a estos cuatro protagonistas —María, Clifford, Bob y Ringo— completan el elenco de la película cinco personajes secundarios: el burlón Apuestas y su compañero Danny; Rogers, el honrado explorador; Lin-Chu, el divertido chino; y Jessie, el villano. Danny y Jessie son los caracteres más estereotipados. El primero no es más que un jugador profesional, pálido reflejo de Apuestas. El segundo se mantiene fiel al modelo característico de villano *western*: violento, desalmado, traicionero, vengativo, codicioso y esclavo de sus pasiones. Los otros tres personajes, sin embargo, merecen un cierto comentario, si quiera sea en unas pinceladas.

Fernando Sancho da vida al cínico jugador Apuestas; una interpretación que aleja al actor de su consabido papel de mejicano parlanchín —establecido, precisamente, en los dos *westerns* previos rodados por Marchent, *Tres hombres buenos* y *El sabor de la venganza*—. Haciendo honor a su nombre, el rasgo fundamental del carácter del personaje no es otro que su atracción por el juego en cualquiera de sus modalidades: póquer, peleas por dinero... y continuas apuestas acerca de cualquier tema imaginable. Apuestas se une a la caravana de Clifford por codicia. Inicialmente incluso conversa animadamente con Jessie y no descarta participar en su futuro intento de robo. Pero debajo de su fachada exterior de hombre frío, sólo interesado en las ganancias económicas, se esconde un hombre capaz de experimentar algún que otro sentimiento noble. Por ejemplo, la amistad que profesa a Bob Carey. Basta que éste, durante la sublevación de Jessie y sus matones, socorra a María y Clifford para que Apuestas revise sus lealtades y se oponga a los rebeldes. Él mismo acabará de un disparo con uno de los pistoleros de que pretendía escapar con el dinero robado. Sin embargo, cuando recupera el botín, Apuestas no muestra intención alguna de devolverlo a Clifford, sino que se lo ofrece a Bob. Sólo cuando éste se lo ordena lo entrega a su legítimo propietario. La escena proporciona una ajustada definición del personaje: tal vez no siempre va a obrar según lo aconseja la moral, pero jamás traicionará a un amigo. Otro par de secuencias va a incidir en la vertiente más humana de Apuestas. Durante el asalto al Fuerte Filmore, el tahúr decide apostar con Danny sobre quién de los dos morirá antes: 5 dólares, luego 20, luego 30... Cuando termina el asalto de los pieles rojas, un alborozado Apuestas exclama dirigiéndose a su compañero: “¡Les hemos...!”. Pero al volver la cabeza hacia su socio, descubre que éste ya no puede oírle. Danny ha caído defendiendo el fuerte. Apuestas hurta en los bolsillos del muerto e inmediatamente se cobra los 30 dólares jugados. De improviso, zozobra y los devuelve al cadáver.

Finalmente, los toma de nuevo musitando: *“Si no, se los va a llevar otro...”*. Marchent parece mostrarnos al Apuestas más frío y cínico, más preocupado por las leyes que rigen los juegos de azar que por las morales. Pero, recordemos, es sólo apariencia. Una secuencia posterior nos muestra al personaje interpretado por Fernando Sancho emborrachándose en soledad, incapaz de asumir la muerte de su socio y amigo Danny. El jugador aborda a un anónimo soldado de caballería herido y comparte con él su tristeza: *“¿Tú sabes quién era Danny? Esa suerte has tenido. Era un hombre muy torpe. Siempre apostaba. Por todo apostaba y por todo perdía. Apostó la vida y perdió. En cambio yo siempre gano. Te apuesto esta botella a que hoy he perdido un amigo”*. Apuestas demuestra su sentido de la amistad y Marchent hace gala una vez más de ese gusto por la emotividad que ya ha sido aludido al comentar sus dos films anteriores.

Roger responde a la personalidad paradigmática del viejo explorador visto en muchos *westerns* norteamericanos. Conocedor del terreno y de los usos de las tribus indias, el veterano aventurero parece aborrecer la civilización y disfrutar de la vida al aire libre. Roger demuestra su talla ética al aceptar la oferta de Clifford para unirse a la caravana no por motivos económicos, si no humanos: cree que el trayecto es suicida, pero tomará parte en el mismo si hay una posibilidad de salvar a María. No obstante, el veterano personaje parece ser el único en asumir conscientemente el trágico final que le deparará la aventura. Y es que Marchent parece querer dotarle de un cierto sentido existencial que queda destacado en algunas escenas. Por ejemplo, mientras Ringo delira enfebrecido en un carromato —las heridas de sus manos se han infectado—, Roger comentará: *“Le compadezco. La muerte no tiene importancia. La prefiero mil veces al sufrimiento”*. El veterano guía de la caravana será quien revele a Bob Carey la verdad acerca de la enfermedad que amenaza a María y, de paso, volverá a demostrar su existencialismo característico aceptando estoicamente su propia muerte, que parece intuir con clarividencia (diálogo 15 de la figura 1):

ROGER: *Qué pequeño se ve todo cuando se está frente a la muerte.*

BOB: *Saldremos de ésta, no se preocupe.*

ROGER: *No me preocupo, muchacho. Para mí la muerte sólo significa descanso. Pensaba en ella. En María. Salimos un grupo de hombres con una misión de locos por defender un cadáver.*

BOB: *¿Qué quiere decir?*

ROGER: *Sí, muchacho. Ya es tiempo de que sepas por qué vas a morir. Salió condenada a muerte. Clifford lo intentó todo por salvarla. Un médico en Laredo la operará.*

BOB: *Pero, ¿qué está diciendo?*

ROGER: *Sólo lo que oyes. En fin, aquí estamos y no me arrepiento de nada. Creo que aquí puede encontrar una muerte digna un viejo explorador. Además, ¡qué demonios!, ellos lo merecen.*

Desde luego, la muerte final de María puede resultar una sorpresa para el espectador, pero no se puede acusar a Marchent de jugar sucio e introducir de modo forzado la conclusión de la película. Además de las reflexiones de Roger, el comentario inicial del doctor Farrell, el médico al que consulta Clifford antes de iniciar su periplo, no permite albergar muchas esperanzas: *“Ese viaje me parece una locura, Clifford. Nadie puede atravesar el territorio plagado de indios y bandidos, amén de mil calamidades más llevando, por si faltaba algo, a una mujer enferma. [...] Sólo conseguirá perder su vida también. No tiene ni una posibilidad de éxito”*. Un profundo sentimiento de fatalidad impregna todo el metraje de *Antes llega la muerte* y se aprecia ya desde el comienzo del film.

Finalmente, el cocinero chino Lin-Chu —interpretado por un actor de rasgos orientales, Gregorio Wu¹⁵—, supone el contrapunto cómico a la tensión dramática del

¹⁵ El hecho de que el actor que interpretara el personaje fuera auténticamente oriental y no un intérprete español o italiano maquillado es un buen indicio de la voluntad de realismo con la que Marchent acometió el rodaje de *Antes llega la muerte*. De hecho, la elección de un actor adecuado para dar vida a Lin-Chu resultó laboriosa. Así recordaba el asunto el propio Marchent en su ya varias veces mencionada entrevista publicada en el número 2 de la revista *Positivo* (página 57): *“Pues estuvimos buscando bastante, aunque yo primero traté de resolver este asunto por medio del maquillaje. Traje un maquillador y estuvimos haciendo pruebas, para ver si le podíamos dar en los ojos... Pero me di cuenta que el resultado no respondía a la veracidad que yo quería que tuviera todo en la película. Y entonces determiné que fuera un chino de verdad. Me fui a Italia y allí me hablaron de este Lin-Chú [en realidad, Gregorio Wu, Marchent confunde el nombre del actor con el del personaje], que es un cantante, y que no*

film. Cobarde e incapaz de manejar un arma, el personaje, empero, demostrará en todo momento su fidelidad a Clifford y María. Junto a Ringo, será el único de sus acompañantes que conserve la vida al alcanzar Laredo.

La inquietud de Marchent por aspectos narrativos y argumentales había nacido en sus últimos *westerns* —fundamentalmente, en *El sabor de la venganza*— coincidiendo, obviamente, con una mayor implicación personal en la gestación de los mismos —la intervención directa en el guión y en la producción—. Sin embargo, la preocupación por aspectos técnicos, como se recordará, se hallaba presente ya desde sus primeras incursiones en el género, aunque éstas correspondieran a películas de encargo como los sucesivos dípticos dedicados al Coyote y al Zorro. En el momento de iniciar el rodaje de *Antes llega la muerte* Marchent había acumulado un valioso capital de recursos y técnicas visuales que iba a desplegar una vez más en su nuevo *western*, si bien con un mayor grado de depuración.

Y donde mejor se puede apreciar la experiencia técnica atesorada por Marchent —no sorprenderá al lector a estas alturas, después de los extensos comentarios dedicados a los films del realizador en páginas anteriores— es en la concepción sintética de la planificación. No podía faltar la típica puesta en escena marchentiana y su inteligente uso de los elementos presentes en el encuadre para prolongar la vida del plano. Por ejemplo, la escena en que Clifford informa a María de su intención de partir hacia Laredo se abre con un primer plano de esta última (de perfil). Una breve panorámica introduce en cuadro el espejo al que la muchacha dirige su mirada. Sin embargo, no es su rostro el que refleja: la posición algo inclinada del mismo hace que sobre su superficie se proyecte la imagen de Clifford, que se despoja de su chaqueta y se acerca hasta su esposa. Marchent se vale del reflejo en el espejo para evitar tener que dedicar un plano distinto a cada personaje antes de que ambos se aproximen y puedan ser incluidos a la vez en el encuadre (como sucederá en el siguiente plano, general).

A ojos de un espectador actual —acostumbrado a los usos visuales analíticos impuestos por Sergio Leone y mal copiados por muchos de los posteriores realizadores del *spaghetti-western*— la concisa planificación de Marchent resulta particularmente insólita en las escenas de acción. El ejemplo paradigmático que podemos hallar en *Antes*

había hecho nunca cine. No obstante, como consecuencia de su profesión, tenía cierta costumbre de salir a un escenario. Entonces, al verle, yo observé que tenía muy buena vis cómica en la cara, y le hicimos también una prueba. Fue a satisfacción de todos y le dimos el papel”.

llega la muerte se refiere a la escena que narra el duelo inicial en el *saloon* de Ringo y Bob. En los prolegómenos del desafío, mientras los dos pistoleros intercambian sus bravatas, Marchent aplica la habitual estructura del plano / contraplano. Sin embargo, en un momento dado, mantiene el encuadre con un plano general de ambos personajes: Ringo ocupa la parte izquierda, de espaldas al espectador y en primer término detrás de una mesa en la que ha quedado el vaso de *whisky* que estaba bebiendo; Bob la derecha, en segundo término, de cara. Cuando este último pretende justificar la muerte del hermano de Ringo, su contrincante le da la espalda, toma el baso y bebe... como si precisara el alcohol para mantener la serenidad... una argucia de Marchent para conservar el plano y que en el mismo ambos personajes se sitúen de cara al espectador. Cuando el tiempo de las palabras llega a su fin, Ringo desenfunda y rápidamente se vuelve hacia su contrincante (el encuadre no se altera). Pero Bob es más rápido, le vemos disparar en profundidad de campo. Inmediatamente Ringo deja caer su revólver. Podemos apreciar que su mano ahora está ensangrentada. El pistolero no se rinde e intenta desenfundar con la otra mano. Un nuevo disparo de Bob termina con el desafío.... y todo el duelo ha quedado incluido en el mismo plano. Obsérvese de nuevo la inventiva marchentiana para dilatar su duración: el propio actor Robert Hundar ha tenido que aplicarse maquillaje en la mano —en un momento de la escena, aprovechando que aferra la extremidad herida con la sana, aparentemente en un gesto de dolor— para que ésta aparezca inmediatamente ensangrentada, evitando al realizador tener que fragmentar la acción. Todo ello resulta casi invisible al espectador en un primer visionado de la película, pero delata una formidable elaboración (sólo hay que pensar en el tiempo que Marchent debió emplear calculando y ensayando la escena).

El mismo grado de preparación puede encontrarse en las secuencias de acción rodadas en el exterior. También ahí Marchent da testimonio de su capacidad para extraer el máximo partido a cualquier elemento del encuadre. El más claro ejemplo corresponde a un plano dentro de la secuencia que narra el enfrentamiento entre los hombres de Jessie y los personajes leales a Clifford. En este caso el elemento que se aprovecha de la puesta en escena es una de las dos carretas que componen la expedición y que permite dividir el espacio en dos zonas: una, a un lado del vehículo, próxima al espectador (primer término), y otra, al lado opuesto del mismo, lejana al espectador (segundo término). El plano se inicia mostrando (derecha del encuadre) la parte trasera del carromato. En primer término aparecen varios personajes; en segundo término, a la izquierda del encuadre, vemos en profundidad de campo a uno de los villanos, que se ha

hecho con las alforjas que contienen el dinero de Clifford y pretende huir. Echa a correr hacia la derecha y desaparece detrás del carromato, que oculta su figura. Marchent inicia entonces un desplazamiento de la cámara en el mismo sentido. Entra en cuadro (en primer término) el personaje de Apuestas, que dispara al bandido aunque demasiado tarde, pues éste ya ha desaparecido tras la carreta. Entonces Apuestas se mueve también en la misma dirección, persiguiendo al ladrón (pero en primer término, por delante del carromato). El *travelling* de la cámara no se detiene hasta que los dos personajes se reencuentran al final del carro. El ladrón vuelve a aparecer en segundo término, y Apuestas de nuevo abre fuego, esta vez alcanzándole mortalmente. El malvado se desploma. Obsérvese nuevamente la concisión de la escena (un solo plano) que contrasta con su alto dinamismo logrado gracias al movimiento de los personajes (que permite justificar el desplazamiento de la cámara, de modo que éste no resulte conspicuo al espectador) y al sabio uso del espacio (la presencia de la carreta que Marchent utiliza para estructurar la escaramuza). La sobriedad visual con la que quedan retratadas las escenas de acción es otra demostración de la tantas veces comentada herencia clásica del realizador, de ese sentido cinematográfico que, en palabras de Molina Foix, “*hace olvidar por completo la presencia de una máquina y un hombre detrás de ella maniobrándola, característica del auténtico cine y de la que los directores americanos son maestros*”¹⁶. ¡Qué poco tenía que ver ese estilo con el inmoderado uso del montaje que Leone estaba a punto de introducir en el subgénero!

La preferencia de Marchent por el montaje sintético es un hecho, pero no debemos pensar que el realizador renunciara por sistema a aplicar un tipo de montaje analítico si la acción narrada lo requería. Y, básicamente, el requisito fundamental para la planificación fragmentada en *Antes llega la muerte* parecen ser la dilatación temporal: aparece en aquellas escenas en las que el realizador intenta decelerar el tiempo fílmico, como si quisiera hacer al espectador más consciente del paso del mismo. Así ocurre, por ejemplo, en el primer encuentro entre Bob Carey y María durante el baile del comienzo (se van alternando planos de los dos personajes antes de que el pistolero aborde a su antiguo amor... la espera contribuye a crear cierto *suspense*) o, más apreciablemente, en el tramo final de la travesía por el desierto de los protagonistas. Ahí Marchent introduce

¹⁶ *Film Ideal* número 162. Febrero 1965. Página 131.

múltiples planos, muy breves, de los personajes, transidos por el cansancio y la sed. Asimismo, intercala otros que muestran un recio sol brillando en el cielo y un buitre revoloteando sobre los viajeros¹⁷. Se quiere dar a entender que las horas se suceden fatigosamente, prolongando la tensión del relato y la agonía de los viajeros que todavía no han encontrado agua (el efecto del montaje se ve intensificado por la música que acompaña a la escena: el inquietante sonido de unos tambores). Casi podría decirse que Marchent elige el ritmo de montaje en cada momento de la película con un fin ‘compensatorio’: en aquellas escenas —como esta última de la ‘travesía en el desierto’— en las que no sucede nada, en las que se produce un progreso lento de la acción, se aplica un montaje analítico y rápido, como si se pretendiera evitar perder la atención del espectador; en aquellas escenas en las que la acción se desencadena velozmente, el realizador parece no querer interferir en la misma y mostrarla al público tal y como sucede, utilizando un montaje sintético. Las soluciones visuales analíticas de Marchent son narrativamente válidas y eficaces, pero sin la originalidad y el virtuosismo que pronto habría de demostrar en sus films Sergio Leone. Quizá la escena de *Antes llega la muerte* que más se aproxima al estilo visual del realizador italiano —y que, por tanto, resulta un tanto excéntrica en la película de Marchent— sea la que sigue, precisamente, a la antes descrita: aquella en la que los personajes encuentran al fin el pozo que debería poner fin a su necesidad de beber... si no fuera porque éste se halla vigilado por su rival, Jessie. La escena queda definida visualmente de la siguiente forma: mientras los distintos personajes corren hacia el agua, Marchent les dedica *travellings* individuales que siguen su marcha, así como *travellings* subjetivos que reflejan el progresivo acercamiento del pozo... En uno de estos planos subjetivos, la

¹⁷ El desglose plano a plano de la escena sería el siguiente: Plano general de la única carreta superviviente de la expedición avanzando por el desierto / Plano del ardiente sol / Primer plano de Ringo, sucio, sudado, cabeceando desfallecido / Breve panorámica a lo largo de la línea del horizonte del desierto / Primer plano de Ringo / Primer plano de Bob, que eleva su vista hacia el implacable sol / Plano del sol / Primer plano de Bob, tratando de protegerse del sol con su sombrero / Nueva panorámica por la línea del horizonte / Nuevo plano del sol / Primer plano de Apuestas mirando hacia el sol / Plano medio de Roger y Lin-Chu en el pescante de un carromato / Plano de un buitre que sobrevuela la caravana / Plano medio de Roger y Lin-Chu / Primer plano de Clifford, con semblante de preocupación; una panorámica nos lleva hasta el rostro de María, tumbada, tratando de soportar el calor / Plano de Lin-Chu y Roger tomados de espaldas, con la cámara situada en el interior de la carreta / Nuevo plano del buitre / Plano general: Bob y Ringo se encaraman a una duna y el carromato que les sigue se atasca entre la arena.

cámara incluso tiembla y pierde el encuadre... hecho fílmico que se corresponde con la caída al suelo de un personaje, Roger, como nos revela el plano siguiente¹⁸. El objetivo de este derroche de planificación es, una vez más, la dilatación temporal —Marchent parece querer ralentizar la narración, ‘torturando’ a sus personajes de modo que éstos parecen no llegar nunca a alcanzar el ansiado pozo. Sin embargo, este tipo de escenas no son demasiado abundantes a lo largo del metraje del film de Marchent.

Y es que, a estas alturas de su carrera, el realizador parecía interesarse mucho más por la puesta en escena que por el montaje. Este desinterés puede apreciarse, por ejemplo, en algún *raccord* un tanto abrupto y confuso para el espectador en la primera parte del film —la que sigue las evoluciones de los distintos personajes en la ciudad, antes del inicio del viaje... una vez parta la caravana, la unidad de acción de todos los protagonistas garantiza que el espectador no se desoriente—. Por ejemplo, la conversación inicial entre María y Bob se cierra con éste declarando que pretende pasar por el *saloon* local para tomar “*un trago*”. Se suceden varias escenas en las que perdemos de vista al personaje: Clifford conversa con el doctor Farrell acerca de la salud de su esposa, Jessie y sus compinches llegan al lugar y se unen al baile, Clifford se reúne con su mujer... Y, de repente, sin solución de continuidad, pasamos a un plano general —ya mencionado antes al comentar el montaje sintético del duelo— de Bob y Ringo frente a frente en el interior de la cantina. Al espectador le cuesta unos instantes ubicarse; hubiera sido deseable algún breve plano de introducción —Bob entrando en el *saloon* o un breve plano general del interior del mismo antes de mostrar a los dos pistoleros— que contextualizara la escena. Como vemos, la concisión de la planificación marchentiana también tiene a veces sus pequeños inconvenientes que dificultan la narración. Sin embargo, no se trata tanto de un problema de capacidad técnica como de atención o de interés por parte del realizador porque, en otras

¹⁸ La planificación completa de la escena es así: *Travelling* que sigue a Lin-Chu corriendo en plano medio hacia el pozo / Plano subjetivo del pozo, que se va acercando hacia el espectador / *Travelling* que sigue la carrera de Apuestas / *Travelling* de Clifford / Plano subjetivo del pozo / *Travelling* siguiendo la marcha hacia el pozo de Roger / Plano subjetivo del pozo, la cámara se mueve, se desencuadra, cae / Plano medio (casi primer plano) de Roger, que cae en la arena / *Travelling* siguiendo a Ringo / *Travelling* siguiendo a Bob / Vuelta al primer plano de Roger en el suelo, varios pies pasan a su lado, por detrás y por delante de su rostro; se incorpora / plano general de los seis hombres avanzando en fila / Plano de un muro rocoso, tras él se agazapa Jessie y dispara al aire / Vuelta al plano general anterior. Los seis personajes detienen su carrera.

ocasiones, se diría que Marchent ha dedicado más tiempo a meditar sobre la elaboración del *raccord* y ha obtenido resultados más impresionantes. Por ejemplo, en la introducción de la escena que supone la presentación del personaje de Clifford, en la que éste dialoga con el doctor Farrell. Los planos anteriores nos muestran a María alegre, perdida entre la gente que participa en un gran baile en las calles de la ciudad. De repente, pasamos a un plano que enmarca en la pantalla una ventana: a través de ella vemos en el interior de una estancia a Clifford, mirando hacia el espectador con expresión sombría, y al doctor Farrell de pie en profundidad de campo. El siguiente plano ya ha sido tomado con la cámara situada en el interior de la habitación. Es patente la diferencia que separa a esta escena de la comentada hace unas líneas. Ahora no se salta sin mayor explicación al interior de un escenario distinto, sino que se incluye un breve plano de transición: el personaje interpretado por Jesús Puente aparece asomado a la ventana y conserva el *raccord* de mirada (suponemos que observa a María, que ha aparecido en el plano anterior). Por lo tanto, el espectador supone que la habitación donde charlan Clifford y el doctor Farrell se encontrará en algún edificio de los que rodean la calle donde se está celebrando el baile: no hay desorientación espacial¹⁹. Pero el *raccord* no sólo se limita al aspecto visual, sino también al sonoro. La alegre musiquilla del baile que se escuchaba durante los planos anteriores acompaña, aunque sea a modo de sonido de fondo, a la conversación entre el ranchero y el médico en el interior de la vivienda. Evidentemente, nos encontramos próximos al festejo. Pero, aparte de su contribución a la unidad espacial de la narración, la presencia de la melodía introduce un elemento dramático que no deberíamos pasar por alto: su alegre tonada contrasta con las graves palabras pronunciadas por el doctor Farrell acerca de la fatal suerte que espera a María...

Además de estos ‘desafíos’ técnico-estéticos que, en mayor o menor grado, ya estaban presentes en las obras anteriores del Marchent, en *Antes llega la muerte* el realizador deberá afrontar problemas más novedosos, impuestos por el propio argumento de la película. En primer lugar, la narración de un viaje en caravana exige secuencias rodadas en exteriores. Se necesita un itinerario físico que determine el

¹⁹ Y, por si la hubiera, Marchent introduce posteriormente un inserto de María enmarcada por los travesaños de la ventana de la habitación, a modo de plano subjetivo después de haber mostrado en el encuadre a Clifford asomándose para observar a su mujer en el exterior.

discurrir de la acción argumental mediante la sucesión de entornos —los páramos helados, el desierto, las montañas— y su interacción con los personajes. Ya se ha comentado que fue durante el rodaje de *El sabor de la venganza* cuando Marchent descubrió las posibilidades narrativas del paisaje —en particular, del paisaje almeriense—. Pero ahora el realizador tendrá que explotar al máximo dichas posibilidades, pues la película se desarrolla en su mayor parte en escenarios naturales. La belleza de la fotografía —a cargo de Rafael Pacheco²⁰— constituye una de las mayores bazas de *Antes llega la muerte*. Marchent, consciente de las exigencias que planteaba el guión, no escatimó a la hora de seleccionar las localizaciones para su obra: Almería, los Picos de Europa, Sierra Morena, Colmenar... en palabras del experto Carlos Aguilar “*recorriendo media España de arriba a abajo*”²¹. En la entrevista concedida al mencionado investigador, así recordaba el propio Marchent el esfuerzo realizado:

*“Fue un rodaje durísimo, en condiciones adversas, siempre en exteriores, sufriendo frío y calor, con el equipo todo el rato rebotando de aquí para allá. Nada menos que 12 semanas de rodaje, algo que ahora efectivamente sería una superproducción, como Antes llega la muerte lo fue en su momento”*²².

²⁰ Hay una curiosa —aunque poco clara— anécdota que gira en torno a la presencia del director de fotografía en la película. En documento fechado el 18 de febrero de 1964, la Dirección General de Cinematografía española se hace eco del permiso concedido para el rodaje del film de su organismo homólogo italiano, pero con una condición: “*En el día de la fecha, se recibe escrito de la Dirección General del Espectáculo Italiano, aprobando dicha coproducción, si bien condicionado a que el operador jefe que figura, Rafael Pacheco, de nacionalidad española, sea sustituido por otro de nacionalidad italiana*”. En carta enviada a la Dirección General, Félix Durán Aparicio, como responsable de la productora española, declaraba: “*La productora “CENTAURO FILMS” está conforme con el cambio de Operador de nacionalidad Española D. Rafael Pacheco de Usa, por otro operador de nacionalidad Italiana en la película CAMINO DEL SUR*”. Sin embargo, fue el propio Rafael Pacheco el profesional que finalmente se encargaría de la fotografía de la película, y como tal aparece reconocido en los títulos de crédito de la misma... Todo parece indicar que nos encontramos ante otro de los numerosos incidentes administrativos provocados por las normas de coproducción.

²¹ Carlos Aguilar. *Joaquín Romero Marchent. La firmeza del profesional*. Diputación de Almería. Almería. 1999. Página 43.

²² Ídem nota anterior.

El realizador debió de quedar satisfecho del resultado de este rodaje agotador: el paisaje se está presente en todos los encuadres de *Antes llega la muerte*. Se introduce en la propia narración, la moldea. Todo elemento natural deja su impronta dramática, trascendiendo la mera finalidad ornamental: en una de las primeras etapas del periplo de los protagonistas, los vemos avanzar tambaleantes a través de la blanca inmensidad de un estepa nevada; más adelante les observamos afanarse cruzando un río; el desierto se cobrará una de las carretas de la expedición, atascada definitivamente en una duna... Se trata de un aprovechamiento de las tomas exteriores casi al estilo *fordiano* que no pasó desapercibido a la crítica de la época. “*Porque la verdad es que pocas veces habrá tenido el paisaje tanta reciedad en el cine español. Es el paisaje de Romero algo con alma, que vive. La tierra, las hierbas, el desierto, la nieve, el viento, la luz...*” comentaba a este respecto Javier Sagastizábal en *Film Ideal* ²³. En las páginas de la casi desconocida revista *Positivo*, los autores de la entrevista a Marchent afirmaban: “*En «Antes llega la muerte» nosotros vimos una magnífica utilización del cinemascope y del paisaje. Había en todo aquello como una aureola de grandeza, como un aliento, cómo diríamos, épico [...]*” ²⁴. Molina Foix, de nuevo en *Film Ideal*, escribía:

“*Así, si Lazaga es el director español urbano por excelencia, se puede afirmar que Romero-Marchent es el auténtico recreador del paisaje rural español y su relieve (importancia en todos sus films de ríos, desiertos, montañas, árboles, nieve, lluvia...), que cobra todo su sentido en contacto con los acontecimientos y las personas que lo viven. En él podemos distinguir con justeza toda una amplia gama de calidades y variaciones descubiertas paulatina e imperceptiblemente como un aspecto más de la acción en la que influyen irrevocablemente*” ²⁵.

El argumento de *Antes llega la muerte*, amén de la cuestión del paisaje, introducía nuevos retos que Marchent hubo de resolver recurriendo a su ingenio para la composición del plano y el aprovechamiento de los recursos. Por ejemplo, el realizador jamás se las había tenido que ver con el rodaje de un asalto indio (¡además de la

²³ *Film Ideal* número 201-204. Diciembre 1966. Página 683.

²⁴ Pedro-José Sempere, José Llopis Garcés y R. García Blasco en *Positivo*, número 2. Página 53.

²⁵ *Film Ideal* número 162. Febrero 1965. Página 131.

magnitud del que se desencadena durante la estancia de los protagonistas en Forte Filmore!).



El ataque a Forte Filmore en *Antes llega la muerte* (1964).

Fuente: Carlos Aguilar. *Joaquín Romero Marchent. La firmeza del profesional*. Diputación de Almería. Almería. 1999.

La resolución de la secuencia demuestra, ante todo, eficacia: Marchent consigue dar la impresión de ataque a gran escala²⁶ incluyendo planos localizados de gran aparatosidad (apaches que caen del caballo, el impacto de un carro ardiendo contra la puerta de la fortificación²⁷...) y disponiendo en los planos más generales a los pieles

²⁶ La escena, a pesar de alguna que otra deficiencia (como la escasez numérica de los pieles rojas atacantes, apreciable pese a los esfuerzos de Marchent por ocultarla) despertó la admiración crítica por su espectacularidad brillante. Molina Foix en la mencionada crítica publicada en *Film Ideal* (nº 162, febrero de 1965, página 132) hablaba de un “muy digno y dinámico ataque de los indios al segundo fuerte”. Casi cuatro décadas después del rodaje del film, Carlos Aguilar demostraba igual fascinación por la secuencia cuando escribía en su libro-entrevista con el realizador: “Toda la secuencia del fuerte está muy bien rodada, con atmósfera y emoción, los planos justos y los «raccords» precisos” (Carlos Aguilar. *Joaquín Romero Marchent. La firmeza del profesional*. Diputación de Almería. Almería. 1999. Página 46).

²⁷ La construcción del fuerte que servía de decorado a la secuencia acaparó buena parte del presupuesto del film: tres millones de pesetas según declaraciones del propio Marchent a Carlos Aguilar: “Hubo que construirlo entero, de la primera a la última madera, y lo hicimos en Colmenar, bajo la dirección de los decoradores, José Luis Galicia, que era el cuñado de Manzanos, y Jaime Pérez Cubero, que siempre trabajaba con él. Pero en Colmenar no donde estaba el poblado, sino en otra parte. Se

rojas en una hilera longitudinal, de modo que se ocupe todo el encuadre sin requerir un número excesivo de figurantes, llegando así a un compromiso entre las exigencias visuales requeridas por la narración —impuestas por el propio género (que ha habituado a los espectadores a la espectacularidad de las cargas de los pieles rojas) y por el formato (se necesita un número elevado de extras para que los indios cubran el encuadre en *scope* sin producir sensación de escasez)— y las exigencias, más mundanas, impuestas por las limitaciones del presupuesto —que determinaban un número reducido de actores disfrazados de apaches (que tal vez rondaran el centenar; cifra elevada en comparación con otras producciones *western* españolas de la época pero que en modo alguno se aproxima a la nutrida abundancia de las superproducciones de Hollywood)—.

Otras soluciones marchentianas, más allá de la eficacia, demuestran brillantez y originalidad. Resulta particularmente llamativo el uso de las carretas en la composición de los encuadres. Más que de ‘uso’ sería correcto hablar de ‘usos’ pues en los planos del film podemos encontrar a los típicos carromatos del Oeste desempeñando dos funciones distintas. La primera —y más obvia— se refiere a su condición de ingredientes para la composición dentro de los planos generales. Los vehículos constituyen prácticamente los únicos elementos artificiales insertos en el paisaje y Marchent puede jugar con su localización dentro de la puesta en escena... por ejemplo, dividiendo el espacio y separando a los personajes, como se ha comentado al describir

trajeron expresamente todos y cada uno de los troncos, y hubo que clavarlos en el suelo a gran profundidad, para que soportaran todos los pesos. Tenía como setenta metros de frontal, y estaba construido por todas las caras, con una pasarela interior donde los soldados se ponían de pie para disparar a los atacantes y escaleras por todas partes. Quiero decir que, tal como se ve, en la película, no era una serie de fachadas, sino un fuerte completo y perfecto, como fueron los auténticos” (Carlos Aguilar. Joaquín Romero Marchent. *La firmeza del profesional*. Diputación de Almería. Almería. 1999. Página 43). El realizador también recordaba los desvelos que hubo de dedicar a la escena del ataque con el carro en llamas, que constituyen un buen testimonio de su meticulosidad en la preparación del film: *“La cuidé mucho. Fíjate, el momento en que el carro choca contra las puertas del fuerte y las derriba requirió todo un día de trabajo, y está concebido y planificado al milímetro, a la luz de todas las indicaciones matemáticas que me dio mi hermano el ingeniero, José. Para que todo el momento fuera auténtico y lógico: la fuerza del carro, con su peso y el de los caballos y personas, a la velocidad que llevaba contra el peso y dimensiones de las puertas. Pusimos parachoques de hierro en el carro, unos esparadrapos en los ojos de los caballos, el «especialista» tuvo que dirigirlos así a sesenta kilómetros por hora... todo eso para rodar un plano de pocos segundos”* (Carlos Aguilar. Joaquín Romero Marchent. *La firmeza del profesional*. Diputación de Almería. Almería. 1999. Página 46).

la escena del enfrentamiento entre Apuestas y uno de los pistoleros de Jessie. Pero, además, no puede olvidarse que las carretas son algo más que piezas insertas en el panorama, puesto que definen un microespacio propio, íntimo de los personajes: el interior de las mismas. Y aquí es donde podemos afirmar, librándonos de cualquier tipo de complejos, que *Antes llega la muerte* introduce hallazgos visuales que superan en originalidad incluso a la mayor parte de la producción fílmica del Oeste realizada en Hollywood. Y es que Marchent parece mantener la firme voluntad de evitar el típico plano frontal de los personajes en el pescante de la carreta, visto en tantos *westerns* norteamericanos. Por el contrario, prefiere situar la cámara en emplazamientos inusuales, como la parte posterior de los carros, de modo que los personajes situados en su interior queden en primer término y los conductores aparezcan al fondo, de espaldas, en profundidad de campo. Por ejemplo, una elaborada composición aparece en uno de los planos incluidos en la secuencia que da inicio al funesto viaje. A la izquierda del encuadre apreciamos parte del arco de lona que remata el extremo posterior del carromato. A su derecha queda el espacio interior del mismo, en el que vemos a María. Más a la derecha, en profundidad de campo, se divisa el otro extremo de la carreta, visto desde el interior de ésta. Allí está Clifford, sentado de espaldas al espectador, conduciendo el vehículo. Es decir, tenemos una típica situación del género (la necesidad de mostrar los personajes en una carreta) que en casi cualquier *western* —europeo o norteamericano, en este aspecto no hay lugar a la discriminación— habría sido resuelta de una forma rutinaria (plano frontal de la diligencia, con los conductores en primer término y quizá algún otro personaje asomándose desde el interior en segundo término) pero que en *Antes llega la muerte* siempre va a proporcionar planos de factura visual poco convencional. ¿Qué consigue Marchent con esto? En primer lugar —y ya es logro suficiente— un cierto beneficio estético: estos encuadres, por su originalidad, llaman la atención del espectador habitual del género. Por otro lado, confiere a las imágenes una mayor verosimilitud: el público puede apreciar el interior y el exterior de la carreta en el mismo plano, puede comprobar directamente que el vehículo se está desplazando, que los actores y la cámara se encuentran realmente en su interior y que no se trata de un plano rodado con el carro en reposo y que luego ha sido insertado en la secuencia. Por último, el hecho de que en un mismo plano el espectador pueda apreciar la lona que delimita el espacio interior de la carreta, el espacio exterior y el espacio interior con los personajes que en ese momento la ocupan y los conductores del vehículo (en profundidad de campo) es perfectamente congruente con la estética marchentiana

basada en la sobriedad de la planificación: con tanta información visual en un solo encuadre, el espectador puede ubicarse inmediatamente —sabe que está en el interior de una carreta, y sabe de qué carreta se trata— y se evita tener que añadir algún plano de situación.



Jesús Puente y Gloria Milland en *Antes llega la muerte* (1964).

Fuente: <http://www.stpauls.it/lettura00/0897let/images/0897le09.gif>

Marchent llega incluso a jugar con el espacio interior y exterior a las carretas como niveles distintos dentro de un mismo plano. Por ejemplo, en una de las escenas de la agónica travesía por el desierto, vemos, en un encuadre muy similar al anteriormente descrito, a María —intentando apurar las últimas gotas de agua de una cantimplora— en el interior del carro, enmarcada por el arco formado por la lona en la parte posterior del vehículo. En profundidad de campo vemos a Clifford, sentado en el pescante, de espaldas al espectador, visto desde el interior y enmarcado por el arco formado por la lona, en este caso en el extremo anterior del vehículo. Entonces Marchent ejecuta una breve panorámica a la derecha. La cámara pasa a enfocar la imagen del exterior, del horizonte, por el que se desplaza el otro carromato... Un movimiento de cámara que actúa casi como un cambio de lente en un microscopio, pues hemos pasado de apreciar una carreta como un espacio autónomo —capaz de contener en sí mismo a dos personajes— a apreciar otra carreta como mero elemento dentro de otro espacio más general, el paisaje. Otra escena de obligada mención: la noche antes de encontrar el pozo vigilado por Jessie, Bob Carey descansa sentado a la lumbre de una hoguera. En un plano vemos cómo se levanta y comienza a caminar... ¿hacia dónde? Marchent nos ofrece la respuesta mediante un elaborado contraplano: sentados en el interior de su

carromato, Clifford y María dialogan. En segundo término vemos la parte posterior del carro, vista desde dentro. El arco formado por la lona en el extremo posterior de la carreta enmarca la figura de Bob Carey (aunque la profundidad de campo no es completa, resulta inconfundible), que avanza en el exterior hacia el carromato de la pareja. Esta presencia visual sirve de *raccord* con el plano anterior y a la vez evita al realizador recurrir al montaje alterno para mostrar dos acciones simultáneas: la conversación entre los dos esposos y la aproximación de Bob.

Finalizamos este breve repaso al uso de la figura del carromato como recurso cinematográfico en *Antes llega la muerte* con una mención a la iluminación. Marchent parece divertirse en algunas escenas aplicando un fuerte contraste lumínico entre el espacio interior y el exterior de la lona, produciendo así marcadas sombras de las que el realizador extrae nuevas posibilidades estéticas. En la película podemos encontrar planos que casi parecen pequeñas reminiscencias de aquellos toques ‘ingenuamente expresionistas’ que sazaban los Coyotes rodados prácticamente una década antes, aunque, eso sí, ahora de tratadas de forma más matizada, más integrada en el estilo visual del film de modo que no resulten tan conspicuas a los ojos del espectador. Por ejemplo, el villano Jessie observa a María en el interior de uno de los carromatos, poco antes de iniciar su amotinamiento... o más bien observa su sombra, porque gracias a la iluminación en el interior del carro, Marchent sólo muestra al espectador en un plano la silueta de la actriz Gloria Milland proyectada en la lona. Pero sin duda el ejemplo más elaborado del uso de las sombras lo hallamos en la escena en que Bob y Ringo hacen frente a dos exploradores indios que husmeaban en los alrededores del campamento de los viajeros... En este caso la situación se invierte respecto al anterior: la fuente de iluminación no se sitúa en el interior del carro, sino en el exterior (la hoguera de la acampada) y el personaje que la observa (con quien el espectador compartirá el punto de vista) se encuentra al otro lado de la lona, dentro del vehículo. María, que dormía dentro de su carro, se despierta. Un plano subjetivo nos muestra que, a través de la lona, ve la silueta de Bob Carey. De improviso, un segundo contorno aparece en el lienzo: un indio se acerca por la espalda al vaquero y se dispone a acuchillarlo. Primer plano de María, grita. Inmediatamente volvemos al plano anterior: casi como si presenciáramos la escena en un teatro de sombras chinescas, vemos cómo Bob se vuelve y lucha cuerpo a cuerpo con el salvaje... La sensibilidad visual de la escena recuerda mucho a una secuencia de uno de los clásicos más memorables del género: el ataque indio filmado por John Ford en *El caballo de hierro* (*The Iron Horse*, 1924) en el cual el espectador

sólo podía vislumbrar las siluetas de los pieles rojas proyectadas sobre los vagones del tren...

Con *Antes llega la muerte*, Marchent había dado lo mejor de sí mismo como profesional cinematográfico. Pero, ¿que recogería a cambio? La respuesta crítica recibida desde luego cumplió con las expectativas. O al menos la respuesta de un determinado sector de la crítica, abierto a las posibilidades del subgénero y paradigmáticamente representado por la revista *Film Ideal*, puesto que para el polo opuesto del sector (editorial e ideológicamente situado en la revista *Nuestro Cine*), en permanente desvelo por la marcha de los nuevos directores titulados pero indolente ante el cine español de género, la nueva obra marchentiana no mereció el menor comentario, ni positivo ni negativo. Juan Antonio Molina Foix abrió su extensa reseña²⁸ sobre el film —ya varias veces aludida en el presente texto— con un alegato a favor de Marchent que a la vez pretendía denunciar la intransigencia de aquellos —profesionales y público— que se atrincheraban en posturas críticas apriorísticas:

“El caso de Romero-Marchent es, tristemente, muy significativo dentro del cine español. Tanto se ha hablado y escrito dentro de nuestra cinematografía hasta el momento que invariablemente, cuando se estrena una película que no sea de Bardem o Berlanga (últimamente, parece extenderse este aprecio a los recién diplomados de la E.O.C.) tanto la crítica especializada como la de periódicos y revistas en general, o el público la acogen con evidente frialdad y menosprecio, sin ningún interés por plantearse seriamente su posible validez. El resultado está a la vista: las películas españolas [...] soportan una efímera vida en los cines de estreno y tienen que fiarlo todo a su posible difusión por los barrios o, en última instancia, por los pueblos. Ocurre entonces que si de vez en cuando surge alguna película digna de mejor suerte de los pocos pero existentes realizadores de talento, los prejuicios básicos con que la mayoría las juzgan impiden cualquier valoración imparcial y, a la larga, se llega a afirmar indefectiblemente y con toda tranquilidad que el panorama nacional es desolador, que hace falta gente nueva, temas distintos y renovados sistemas de

²⁸ El hecho de que la misma se extendiera a lo largo de tres páginas de la revista (en realidad, sólo un párrafo tanto en la primera como en la tercera, pero ocupando completamente la segunda, a cuatro columnas y sin ninguna ilustración o anuncio intercalado) apunta ya el interés que debió suscitar en Molina Foix el film.

*producción [...]. Así, Romero-Marchent ha de soportar la más terrible indiferencia y desconsideración mientras afanosamente, entre fracasos y pequeños éxitos, [se dedica a] el género o estilo en que mejor poder realizarse y a la vez más asequible al público, que, al fin y al cabo, es el destinatario directo de sus obras”*²⁹.

Las líneas iniciales del texto de Molina Foix suponen toda una toma de posición: su recensión no va a partir de un prejuicio. Parece compartir la idea, en líneas generales, de que el *western* español no se caracteriza, precisamente, por sus grandes logros. Pero es que *Antes llega la muerte* es algo más que un *western* español: es una película de Joaquín Romero Marchent. Antes que una película de subgénero, es una película de director. Molina Foix pretende concederle la misma atención que si hubiera sido filmada por cualquiera de los grandes del cine español —un Bardem o un Berlanga, como él mismo alude—. Y cualquier recensión acerca de una nueva obra de estos realizadores comenzaría por ubicar la misma dentro de su filmografía. Y eso es lo que va a hacer con *Antes llega la muerte*. Para el crítico de *Film Ideal*, la película supone un nuevo escalón en la ascendente evolución técnica de Marchent:

“Romero-Marchent es un director joven de comienzos bastante inciertos y que ahora parece haber alcanzado una cierta estabilidad profesional. Una ojeada a su filmografía puede advertir claramente del largo camino recorrido —con su consiguiente evolución— hasta el presente y que en el fondo no ha supuesto más que un intento desesperado de perfeccionamiento y claridad, de sencillez y amplitud, siempre de cara al público. Porque es absurdo pensar que la actitud del director ante el cine ha ido balanceándose a los acordes de las modas específicas de cada momento y ahora sólo le interesa el “western” como medio fácil de trabajo y de lucro seguro. En esencia su cine es el mismo, lo único que ha cambiado ha sido su forma externa de presentación, y si bien en ello ha influido en parte las normas de producción y las exigencias del público [...] es también evidente toda una serie de razones de índole personal, artística o profesional, siempre en evolución, y que le han conducido desde ser el iniciador

²⁹ *Film Ideal* número 162. Febrero 1965. Páginas 130-131.

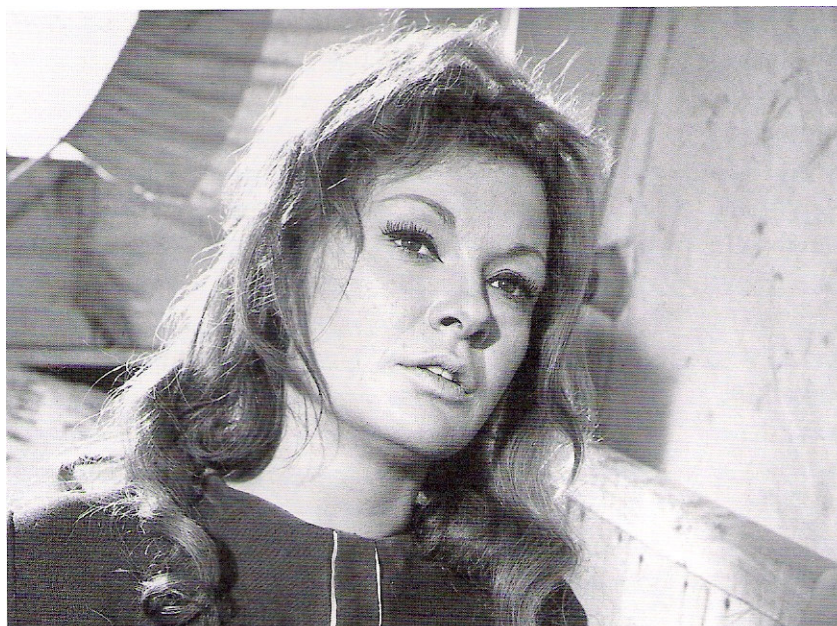
del género a convertirse en el único [representante] sobrio y, por tanto, válido de los muchos que luego lo han tocado”³⁰.

En cuanto al cuerpo de la crítica de Molina Foix, sus argumentos principales — elogios a la definición de los personajes, a la imbricación de la trama en el itinerario físico, a la función narrativa y visual del paisaje, a la técnica típicamente marchentiana de ‘grado cero’ de escritura cinematográfica, etc.— ya han sido desgranados en citas a lo largo de los párrafos anteriores, por lo que creo que el lector ya se habrá formado una adecuada idea de la amable impresión que la cinta había causado en el profesional. No obstante, me gustaría añadir un detalle que hasta ahora no se ha mencionado y al que, sin embargo, Molina Foix dedica casi la mitad de su dilatado comentario. Se refiere a un mérito del film del que Marchent sólo es parcialmente responsable: la buena interpretación de los actores. En *Antes llega la muerte* —tal vez porque la propia emotividad del argumento lo requería— encontramos interpretaciones con un grado de dramatismo insólito en el *western* español. Merece ser destacada, por méritos propios, la labor del español Jesús Puente y, sobre todo, de la italiana Gloria Milland dando vida a los personajes emocionalmente más intensos de la narración. También Paul Piaget y Robert Hundar —quien mereció la mayor alabanza por parte de Molina Foix—, habituales colaboradores marchentianos, cumplen a la perfección con sus papeles de pistoleros, más próximos a los arquetipos del género³¹. El crítico de *Film Ideal* consideraba que precisamente este hábito de participar en varios *westerns* desempeñando papeles similares daba cuenta de la credibilidad de los personajes de la película. El otro factor que contribuía a la misma, a juicio de Molina Foix, eran las duras condiciones de rodaje en exteriores, que garantizaban “*una relación íntima, fuerte y auténtica que no puede derivarse únicamente de un guión leído y aprendido días antes del rodaje y que en éste se renueva y se afianza, progresando positivamente con el*

³⁰ *Film Ideal* número 162. Febrero 1965. Página 131.

³¹ Por cierto, buena parte de los actores que finalmente intervinieron en *Antes llega la muerte* no habían sido previstos inicialmente para la película. La información incluida en la petición del permiso de rodaje nos demuestra que se produjo un auténtico baile de intérpretes: el personaje de Bob Carey —que sería finalmente asignado a Paul Piaget— estaba destinado a otro de los nombres habituales en este estadio temprano del *western* español, el actor norteamericano Alex Nicol —protagonista de *Brandy*, como se recordará— ; asimismo, la interpretación de Clifford recaía sobre Fernando Sancho en vez de sobre Jesús Puente, y la del vengativo Ringo sobre el actor español José Guardiola, al que luego sustituiría el italiano Robert Hundar.

*transcurso de la historia, convirtiéndola en la crónica exacta y objetiva de unas vidas cualesquiera y no de unas representaciones literarias sin base de realidad*³².



Gloria Milland en *Antes llega la muerte* (1964).

Fuente: Carlos Aguilar. *Joaquín Romero Marchent. La firmeza del profesional*. Diputación de Almería. Almería. 1999.

Podemos hacer extensible la buena acogida crítica dispensada por Molina Foix a *Antes llega la muerte* a otros colaboradores de la revista *Film Ideal* que obsequiaron a la película con unas puntuaciones más que notables en el conocido ‘cuadro de calificaciones’³³. El éxito también rebasó las páginas de la publicación: Pedro-José Sempere, José Llopis Garcés y R. García Blasco, que firmaban la tantas veces aludida entrevista a Marchent en la revista *Positivo*, comentaban en la misma al respecto de la película: “«*Antes llega la muerte*» ha sido para nosotros una de las mejores películas españolas del año pasado, y aún de los años pasados”³⁴. De hecho, el film resultó más apreciado que el resto de producciones marchentianas incluso por algún que otro

³² *Film Ideal* número 162. Febrero 1965. Página 131.

³³ En el número 156 de la revista *Film Ideal* los distintos colaboradores calificaron la película con las siguientes puntuaciones: Marcelo Arroita-Jáuregui: 4. R. Buceta: 4. Félix de Martialay: 3. J.A. Molina: 4. Vicente Molina: 3. J.M. Pala: 4. Lo que significaba que la evaluación global de la película quedaba situada entre las calificaciones de ‘*Obra interesante*’ (3) y ‘*Obra importante*’ (4), más próxima a esta última que a la primera. Era el *western* español que obtenía los mejores resultados hasta la fecha en la sección de ‘crítica numérica’ de la revista.

³⁴ *Positivo*, número 2. Página 53.

profesional del medio proclive a identificarse con las posturas del modelo de crítica más radical al subgénero (aunque la calidad del mismo no bastara para redimir a todo a toda la obra del realizador). Como ejemplo pueden citarse las poco generosas palabras que José Luis Guarner dedica a Marchent en un artículo muy crítico con el *western* europeo publicado en la revista *Fotogramas* en 1968: “Pese al esfuerzo de “*Antes llega la muerte*” –defendido por imprevisibles característicos: Jesús Puente, Paco Sanz, etcétera –sus películas sucesivas, desde la calamitosa *Aventuras del Oeste* han resultado poco afortunadas, claro testimonio de una imposibilidad”³⁵. La excelente consideración crítica de *Antes llega la muerte* se ha mantenido hasta la actualidad, como prueba la reciente inclusión del film entre las diversas películas analizadas en el libro colectivo *Antología crítica del cine español 1906-1995* coordinado por Julio Pérez Perucha y publicado por la editorial Cátedra en colaboración con la Filmoteca Española³⁶.

¿Podemos suponer que el entusiasmo de la acogida crítica de *Antes llega la muerte* la acompañó también en su paso por los organismos oficiales? Los comentarios que pueden leerse tanto en el informe del uno de los miembros de la Junta de Clasificación, Pedro Cobelas (“Buena película del Oeste. La mejor que he visto en la producción nacional”), como en el de uno de los miembros de la Junta de Censura, la señorita María Sampelayo (“Es de lo mejorcito en su estilo”), pueden ser considerados como un claro testimonio de la favorable opinión general que debió causar la obra de Marchent. Y los datos objetivos no dejan lugar a la elucubración: la película se convertiría en el primer film español del Oeste en alzarse con la categoría de *primera A*³⁷. La importancia del acontecimiento no escapó a los profesionales que habían participado en el film. En una entrevista concedida a la revista *Fotogramas* por Fernando Sancho³⁸ —cuyo locuaz título, “*El mejicano europeo*”, da una buena idea del grado de identificación con el subgénero que ya había logrado la carrera del actor—, el intérprete comentaba: “Aquí hay grandes directores. Joaquín Romero Marchent, para

³⁵ *Fotogramas* nº 1050. 1968. Página 10.

³⁶ A su vez, la novela *Coproducción* (Colección El Club Diógenes. Editorial Valdemar. 1999) escrita por Carlos Aguilar, también rinde homenaje al film (el personaje protagonista es un joven director que pretende rodar un *remake* del mismo) y a su realizador (que incluso llega a aparecer como personaje).

³⁷ En reunión de la Junta de Clasificación celebrada el 4 de agosto de 1964.

³⁸ *Fotogramas* nº 836. 1964. Página 8.

*este tipo de films, es el mejor de Europa. ¿Sabe qué significa que a un «western» lo califiquen de 1ª A por unanimidad?*³⁹ *Eso lo ha conseguido Joaquín*”. Sobran más comentarios. *Antes llega la muerte* se hizo también con uno de los premios del Sindicato Nacional del Espectáculo de 1964, en concreto se trataría del galardón al mejor equipo técnico, dotado de una cuantía de 100.000 pesetas⁴⁰. Otra muestra del excelente apoyo oficial que recogió la cinta.

Antes llega la muerte suponía el cénit en la carrera de Marchent. Esta afirmación debe ser entendida con una doble implicación. En primer lugar, podemos entenderla en su significado más positivo: el realizador había completado con esta obra un largo proceso de evolución a través del cual había logrado un alto grado de refinamiento y superación en su estilo visual y narrativo que lo alejaban apreciablemente de sus primeras obras, como el díptico de sobre el Coyote. El segundo lugar, la aseveración presenta un matiz más sombrío: si Marchent había llegado a la cima de su carrera, a partir de ahí el camino sólo podía continuar pendiente abajo. Y así sucedió.

Irónicamente, la excelente recepción de la película tanto por parte del sector crítico como del sector oficial —terrenos habitualmente adversos al *western* español— no se vería corroborada por un éxito de público. Se trataba del primer toque de atención, la primera señal de que los gustos de la audiencia estaban variando hacia un tipo de cine alejado de aquel que representaba Marchent. El funcionamiento en taquilla de *Antes llega la muerte* no puede considerarse un fracaso⁴¹, pero sí es cierto que resultó mucho más moderado de lo que se había esperado a tenor de las inversiones realizadas. El film nunca llegó a contar con el apoyo popular del que se había beneficiado *El sabor de la*

³⁹ En realidad Fernando Sancho se equivocaba, aunque no por una gran diferencia: *Antes llega la muerte* había conseguido la distinguida categoría de *primera A* gracias a 13 votos de los 14 emitidos por los miembros que componían la Junta de Clasificación. El voto discordante correspondía a Víctor Aúz, que defendía la clasificación de *primera B*.

⁴⁰ Sin embargo, el *western* español que parece alzarse con una mayor cantidad de distinciones en 1964 es *Brandy* de José Luis Borau (Borau consigue el premio Antonio Barbero al mejor director y Alex Nicol el premio del Círculo de Escritores Cinematográficos al mejor actor extranjero en película española).

⁴¹ Según los datos que encontramos en el correspondiente anuario de cinematografía, la película se mantuvo durante 14 días en cartel tras su estreno el 6 de noviembre de 1964 los cines Carlos III, Consulado y Roxy A. Una cifra no desdeñable, pero que tampoco puede considerarse impresionante.

venganza, suceso que produjo cierta sensación de decepción en Joaquín Romero Marchent:

“ “El sabor de la venganza” ha hecho un índice de explotación muy grande, incluso superior a muchas películas americanas y a muchas películas de diversas nacionalidades. Por esto creo que ha sido injusto... Vamos, no injusto, sino raro, extraño, el caso de “Antes llega la muerte”, que yo opino que merecía más de lo que ha obtenido” ⁴².

El propio realizador apuntaba ya en 1965 algunas razones que podían dar cuenta de la diferente acogida de ambas películas:

“Creo que “El sabor de la venganza” está más cerca del público, quizá porque tiene más acción, quizá porque es una película más hacia afuera, quizá porque es más sencillo el planteamiento, quizá porque, como consecuencia de tener más acción tiene más ritmo, ritmo del Oeste. Porque, claro, el ritmo también es un problema muy largo de discutir. No hay que confundir la prisa con el ritmo. Ritmo es lo que está de acuerdo con la circunstancia. Lo que pasa es que “Antes llega la muerte” y “El sabor de la venganza” tenían ritmos distintos ya de guión, porque la primera es una cosa de pensamiento, son los personajes por dentro, y la otra son los personajes por fuera, que matan y que actúan” ⁴³.

* * * * *

No obstante, el resultado comercial de la cinta fue lo suficientemente alentador como para garantizar, una vez más, una nueva coproducción *western* que fuera dirigida por Marchent. El proyecto se financiaría a tres bandas: a la ya habitual presencia de P.E.A., la empresa de Grimaldi, se sumaba como segundo coproductor extranjero la firma alemana Constantin. El resultado de esta colaboración sería *Aventuras del Oeste / Sette ore di fuoco / Die Letzte Kugel Traf Den Besten* (1964). El apoyo alemán no sólo

⁴² *Positivo*, número 2. Página 58.

⁴³ *Positivo*, número 2. Página 55.

afectaría la dimensión financiera de la película, sino que también obligaría a Marchent a aceptar un tema argumental impuesto, como el propio realizador recordaba décadas más tarde: “*el planteamiento de la película procedía más bien de una productora alemana que entonces era importantísima, la Constantin, que estaba en Múnich. Fue mi primera coproducción con Alemania, y no podía imaginarme que lo que pretendía esa gente era que yo hiciera una película sobre Buffalo Bill*”⁴⁴.

Efectivamente, un tanto a regañadientes y obligado por las circunstancias el director español tendría que embarcarse por primera vez en una adaptación de las aventuras de un personaje real, aunque éste fuera de la talla mítica de un Búfalo Bill. En cualquier caso, no parece que la verosimilitud histórica fuera una de las principales exigencias del coproductor alemán. Al menos eso podemos deducir a partir de una divertida anécdota que Marchent narraba a Carlos Aguilar: “*Objeté, lógicamente, que en España no se podía hacer un western con búfalos porque no hay búfalos, y el productor alemán, el director de la Constantin, cuyo nombre no recuerdo, completamente en serio me respondió que sustituyera los búfalos por tigres*”⁴⁵.

La narración de *Aventuras del Oeste* se inicia en 1858, año en que el gobierno norteamericano decide crear el legendario servicio de correo *Pony Express*. William Cody, apenas un mozuelo, alcanzará una merecida popularidad cuando consiga entregar el correo que debería haber despachado el intrépido Bill Hickok (Adrian Hoven), herido en una emboscada tendida por unos pistoleros. Años más tarde, vemos a un Cody ya adulto, motejado como Búfalo Bill (interpretado por Clyde Rogers, actor que más tarde cambiaría su nombre artístico por Rick van Nuten) y desempeñando el cometido de guía de caravana. Durante el recorrido conocerá al padre Norman, que viaja al territorio indio en compañía de su sobrina Ethel y un indio pacífico convertido al cristianismo, Guillermo. Desafortunadamente, no corren buenos tiempos para los colonos, pues la tribu *sioux* está en pie de guerra contra los hombres blancos. Bill sospecha que los auténticos responsables del conflicto son los contrabandistas que venden rifles ilegalmente a los nativos. Junto a Frank —amigo de la infancia y jefe de la tribu *pawnee* tras contraer matrimonio con una muchacha india, Naobi—, el propio Hickok y la compañera de éste, Juana Calamidad —interpretada por una Gloria Milland convertida

⁴⁴ Carlos Aguilar. *Joaquín Romero Marchent. La firmeza del profesional*. Diputación de Almería. Almería. 1999. Página 53.

⁴⁵ Ídem nota anterior.

ya en una presencia indispensable en cualquier *western* de Marchent⁴⁶— tratará de hallar a los culpables. Una violenta incursión *sioux* dirigida por el jefe indio Nube Roja, que se salda con la muerte de un elevado número de colonos, determina la intervención del ejército. La emboscada tendida por los soldados de caballería con la ayuda de los *pawnee* —enemigos de la nación *sioux*— conseguirá terminar definitivamente con la amenaza india y el propio Nube Roja perecerá en combate frente a Búfalo Bill. Éste, a pesar de la victoria final, perderá a dos de sus mejores amigos en la lucha: Frank y Hickok —que, a pesar de encontrar y eliminar a los traficantes de armas, no puede evitar ser tiroteado a traición por uno de ellos—. Solucionado el conflicto con los *sioux*, Bill puede reencontrarse con Ethel, su verdadero amor, cuyo tío, el padre Norman, también ha muerto a manos de los indios.

Este breve resumen puede resultar por sí mismo bastante ilustrativo de las aspiraciones de la película. A pesar de la investigación bibliográfica⁴⁷ llevada a cabo por el realizador —“*Yo me leí todo lo que se ha escrito de este personaje [Calamity Jane]. Todo lo que se refiere a la historia, claro, porque se han escrito muchas cosas de ella, de Bill Hickok y de Búfalo Bill que obedecen a la leyenda, o en que, como en el caso de un trabajo biográfico que hizo una de las hermanas de Búfalo Bill, está todo desorbitado y falto de exactitud*”, declaraba Marchent respecto a su labor como guionista del film en *Positivo*⁴⁸— y teniendo en cuenta las peculiares premisas impuestas por el coproductor alemán, no puede sorprendernos que el argumento de *Aventuras del Oeste* buscara ante todo la fidelidad al canon establecido por Hollywood sobre Búfalo Bill y el resto de personajes asociados a su figura legendaria, respetando la

⁴⁶ De nuevo conviene destacar su excelente interpretación, ahora en un registro que poco tiene que ver con su papel en *Antes llega la muerte*, pero que podemos asimilar igualmente al prototipo de mujer *western* dura por el que Marchent sentía aprecio. Así elogiaba el trabajo de la actriz italiana José María Guajardo en su crítica del film: “*Gloria Milland es capítulo aparte. Y lo es porque el cuidado con que Romero-Marchent había dirigido siempre a esta excelente actriz lo ha elevado al cubo en esta ocasión. [...] Pese a la sorpresa que produce ver a Gloria Milland-Calamity Jane, haciendo cosas que no eran fáciles de imaginar en sus anteriores películas, es aquí tan auténtica como en «Antes llega la muerte». En «Aventuras del Oeste» no deja de ser ella ni por un momento, pero activa, independiente y en completa libertad*”. (*Film Ideal* número 175. Septiembre 1965).

⁴⁷ En los títulos de crédito del film podemos leer que el guión está basado “*en datos históricos de la novela «Buffalo Bill y su época» de Ángel Zavala*”.

⁴⁸ *Positivo*, número 2. Página 55.

escrupulosidad histórica pero sin perjuicio de dejar ésta de lado cuando los requerimientos dramáticos del argumento así lo impusieran. Por ejemplo, el final del Hickok fílmico se corresponde parcialmente con el del Hickok real —los dos mueren al ser alcanzados en la espalda por el disparo traicionero de un pistolero— pero, a diferencia de su sosias en la ficción, el personaje histórico perdía la vida en el transcurso de una partida de cartas y no en medio de una escaramuza con los pieles rojas. Así justificaba Marchent su peculiar aproximación al personaje:

*“No obstante, de este personaje, de Bill Hickok, todo es rigurosamente exacto. A Bill Hickock le llamaban la oveja negra del ejército de Sheridan y era un borrachín empedernido. La escena del abandono de las fuerzas, cuando se da lo de la cerveza, es histórica. El que era explorador del Séptimo de Caballería —al mismo tiempo que Bill Cody lo era del Quinto— es histórico. La circunstancia de su muerte, en cuanto a la partida de cartas, yo no la puse, porque esa partida de cartas estaba muy relacionada con una serie de antecedentes que a mí en el guión no me iban. En realidad Hickok, cuando lo mataron, jugaba una partida de cartas, en la que tenía parejas de ases y de ochos, y que, desde entonces, en América se llama la partida de la muerte”*⁴⁹.

Gracias a su elevado presupuesto⁵⁰ —el propio realizador declaró en 1965 que se trataba de “la película más cara que hemos hecho”⁵¹— la nueva producción de Marchent se despegaba de los *westerns* coetáneos rodados en nuestro país. El desahogo de medios se aprecia en cada plano: frente a los dos carros que componían la expedición de *Antes llega la muerte* ahora hallamos una caravana con más de media docena de carretas; también se ha incrementado el número de figurantes encargados de dar vida

⁴⁹ Ídem nota anterior. Página 56. A la jugada de naipes que Hickok llevaba en la mano en el momento de ser asesinado se le denomina en realidad ‘la mano del hombre muerto’.

⁵⁰ Además conviene tener en cuenta que la progresiva acumulación de *atrezzo* y decorados contruidos en producciones anteriores, aptos para ser reutilizados, hacían que un aumento aritmético en la inversión se tradujera en un aumento geométrico de los recursos mostrados en pantalla. José María Guajardo, en su crítica a *Aventuras del Oeste* publicada en el número 175 de la revista *Film Ideal*, ironizaba a este respecto al referirse a elementos como “carros entoldados, armas, vestuario, que si en «El sabor de la venganza» nos parecieron demasiado nuevos, hemos ido viéndoles envejecer poco a poco hasta adquirir solera”.

⁵¹ *Positivo*, número 2. Página 56.

tanto a indios como a soldados de caballería (basta contemplar las escenas localizadas en un campamento piel roja o en el interior del fuerte para fijarnos en un continuo trasiego de extras en profundidad de campo, lo que proporciona una sensación de vida, de actividad... poco dada en las típicas películas del Oeste españolas de la época), etc.



Aventuras del Oeste (1964).

Fuente: Carlos Aguilar. *Joaquín Romero Marchent. La firmeza del profesional*. Diputación de Almería. Almería. 1999.

Todo este despliegue de medios sirve a la perfección para narrar una historia cuyo modelo habría que situarlo en el *western* tradicional de Hollywood. *Aventuras del Oeste* es un film digno, competente, efectivo y que casi podía ser considerado como uno más de los innumerables *westerns* norteamericanos de serie media que, si bien no podríamos considerar obras de gran originalidad, sí que al menos cumplían con creces las expectativas de los espectadores aficionados al género. En este sentido, los títulos de crédito de la película suponen toda una declaración de intenciones clasicistas: mientras de fondo contemplamos una serie de pinturas típicamente del Oeste, un poco al estilo Remington —una obertura en cierto modo parecida a la que un par de años más tarde utilizaría Howard Hawks en *El dorado* (*Eldorado*, Howard Hawks, 1967)— escuchamos a una orquesta interpretar el tema principal del film, que se diría pretende imitar cualquier partitura de Max Steiner o algún otro compositor del período dorado de la Meca del Cine. Este clasicismo destaca como uno de los aciertos de la película, en la medida en que constituye una garantía de que el espectador encontrará en la misma las

dosis anheladas de acción, aventura y romance. En palabras de José María Guajardo tomadas de su crítica en las páginas de *Film Ideal*:

*“La gran ventaja de «Aventuras del Oeste» respecto a «El sabor de la venganza» y «Antes llega la muerte» reside en que ésta se ha desarrollado simple y llanamente en el terreno de la acción. Responde exactamente a su título. La película no es otra cosa que la lucha contra los indios, los traficantes de armas y las relaciones sentimentales de los protagonistas”*⁵².

No obstante, el clasicismo del guión de *Aventuras del Oeste* también presenta su lado negativo y a veces peca de un excesivo acartonamiento, recurriendo a algunos de los tópicos frecuentemente asociados a uno de los temas más manidos del género —el enfrentamiento entre colonos e indios— y cayendo en un excesivo tipismo de los caracteres. Y es que Marchent, a la hora de manejar a sus personajes principales, debe respetar un doble determinismo que le viene impuesto de forma extrínseca. De una parte, como ya se ha comentado, sus protagonistas se basan en figuras reales, por lo que se impone un mínimo respeto a fechas y acontecimientos. De otra parte —y ésta constituye una limitación mucho más relevante— el realizador español juega con caracteres rodeados de un halo arquetípico —pues Búfalo Bill o Calamity Jane, a fuerza de aparecer representados de forma similar numerosas películas, novelas, cómics y demás manifestaciones de la cultura popular, han calado en el inconsciente colectivo con una apariencia física y unas características tipológicas muy claramente definidas y difícilmente modificables—. Estas constricciones forzosamente habían de coartar la implicación creativa de Marchent a la hora de construir la personalidad de sus personajes, muy alejados de la riqueza psicológica que había caracterizado a los protagonistas de *Antes llega la muerte*. El propio realizador y guionista del film lo reconocía:

*“Separa a “Aventuras del Oeste” de todas las demás películas lo que separa a la realidad de la ficción. “Aventuras del Oeste” es una película con una serie de pies forzados, porque está al servicio de la realidad histórica [y mítica, añadiría yo], en tanto que las demás son imaginación”*⁵³.

⁵² *Film Ideal* número 175. Septiembre de 1965.

⁵³ *Positivo*, número 2. Página 56.

Sin embargo, sería injusto afirmar que el guión rehuye completamente toda originalidad⁵⁴. En algunos momentos Marchent parece empeñado en vencer, siquiera parcialmente, la estereotipia y el determinismo asumidos en la descripción de los personajes, añadiendo algún toque creativo. Por ejemplo, contempla la relación entre Calamity Jane y Bill Hickok desde un prisma de comicidad que, en un realizador más dotado para la tragedia que para el humor, no termina de funcionar adecuadamente. Más exitoso, a mi modo de ver, resulta el intento del director y guionista por dotar al protagonista de la cinta, Búfalo Bill, de unas motivaciones maduras y complejas que justifiquen éticamente su toma de partido a favor de la caballería y en contra de la revuelta india. La mera observación del comportamiento cotidiano de Bill nos informa, sin necesidad de recurrir a ningún tipo de justificación retórica, de que no es precisamente racista: por ejemplo, sus relaciones con la pacífica tribu *pawnee* son excelentes. Sin embargo, tampoco presenta ningún tipo de escrúpulo a la hora de acabar con la vida de los belicosos *sioux*. ¿Cómo podemos interpretar esta duplicidad? La postura moral de Bill no se define por sí misma, sino por contraposición a la de la protagonista femenina del film, Ethel, en dos diálogos concretos. Ethel ha recibido educación religiosa, se opone a todo conflicto bélico y se erige en defensora del diálogo con los *sioux*. La expresión más concisa de la diferencia de opinión que separa ambos personajes queda recogida en la siguiente conversación:

ETHEL: Yo me he criado entre personas que me enseñaron la comprensión.

BILL: Todo eso es muy bonito pero a veces no se puede poner en práctica.

⁵⁴ Y sería igualmente injusto no reconocer algún pequeño desliz anecdótico en el mismo. La presencia de algún giro demasiado español puesto en boca de algún personaje no contribuye, precisamente, a favorecer la verosimilitud de la ambientación. Por ejemplo, Frank, el jefe blanco de los *pawnee*, recibe a Búfalo Bill en su poblado, le informa de su boda con Naobi y le invita a contarle sus aventuras con estas palabras: “*Perdona, Bill, con nuestras cosas no te he dejado explicar por qué estás aquí*”. Una frase que no desentonaría en cualquier film costumbrista del cine español de la época, pero que resulta un tanto forzada en el contexto de la conversación de un jefe indio con un explorador de la caballería...

ETHEL: Hay que intentarlo.

La dialéctica de los personajes no se fundamenta en el contraste entre una postura ‘ética’ y una postura ‘no ética’ —Marchent huye del maniqueísmo a este respecto— sino en el contraste entre abstracción y factualidad. En realidad, las opiniones de los dos personajes no pueden considerarse completamente antitéticas, puesto que Bill no discute la validez de la reflexión de Ethel, sino su adecuación a las circunstancias presentes. No niega que sea recomendable mostrar comprensión con los *sioux*, pero, a diferencia de Ethel, no considera esta comprensión como una exigencia moral universal e inaplazable, sino como algo supeditado a la máxima pragmática de conservar la propia vida. Este contraste entre pragmatismo y retórica se aprecia aún más claramente en otra discusión que Ethel y Bill mantienen durante su primer encuentro —acompañados del tío de la muchacha, el padre Norman—, cuando el legendario explorador actúa como guía de caravana de un grupo de colonos. A mi modo de ver, constituye uno de los diálogos mejor contruidos de todo el film, aunque sólo fuera por la resolución ciertamente original de la discusión:

ETHEL: ¿No son ciertas las historias que se cuentan sobre usted, señor Cody?

BILL: Algunas sí.

ETHEL: ¿Es mentira entonces que mató al primer indio cuando apenas contaba catorce años?

BILL: No. Eso es cierto.

ETHEL: ¿Y se siente usted orgulloso de ello?

NORMAN: ¡Calla, Ethel!

BILL: Déjela, no se preocupe. Sí, me siento orgulloso, señorita. Íbamos en una caravana, parecida a ésta. Hombres, mujeres y niños, con

el pensamiento puesto en estas tierras, para levantar aquí un hogar. No habían hecho mal alguno a nadie. Venían llenos de ilusiones. Que ninguno vio cumplidas. Porque unos salvajes decidieron acabar con sus vidas. Sí señorita, es cierto, yo maté a uno. ¡Pero hubiera deseado matarlos a todos!

ETHEL: Eso es muy lamentable. Pero alguien se ha parado a pensar en esta tierra el por qué los indios hacen todo eso, señor Cody? Nadie. ¿No se da cuenta de que somos nosotros, los civilizados, los que les estamos privando de... los más elementales derechos que...

El discurso de Ethel termina bruscamente, interrumpido por un gesto veloz de Bill que cubre su boca con la mano. Ha escuchado un ruido. Un *sioux* les acechaba y, tras una rápida pelea, Bill lo elimina. Marchent sitúa el fundamento de su justificación del enfrentamiento entre *sioux* y colonos en el ámbito de la acción narrada en la película, no en un ámbito general o abstracto como el de la historia real norteamericana. Ante los ojos de de Ethel (y quizá, ante los de alguno de los espectadores actuales de la cinta) el exterminio indio tal vez pueda ser considerado un acontecimiento indigno e infame. Para un personaje como el Búfalo Bill marchentiano, que pasa casi al completo los 77 minutos de duración de *Aventuras del Oeste* acosado por la amenaza de pieles rojas hostiles, la valoración es más sencilla: se trata simplemente de salvar la vida. La postura moral de Ethel parte de una concepción ética *a priori*, y, por tanto aparece defendida mediante la retórica o la dialéctica. La postura de Bill es pragmática, y Marchent la subraya con hechos. La discusión no termina con una nueva réplica de Bill, sino con una acción directa del mismo, que implica una mayor fuerza dramática y resulta mucho más elocuente: para reflexionar sobre la legitimidad o ilegitimidad de las reivindicaciones de la nación india, en primer lugar hay que estar vivo.

¿Y qué puede decirse del estilo visual de *Aventuras del Oeste*? Casi como el personaje de Búfalo Bill, podemos recurrir al pragmatismo y contestar con un ejemplo. Hay una escena, constituida por un par de planos contiguos, que resume mejor que cualquier disquisición los aciertos y los errores técnicos de Marchent en este film. La escena quedaría localizada en el prólogo de la narración, cuando el futuro Búfalo Bill

aún es sólo un muchacho y vive en un fuerte junto a sus padres. Vemos al joven actor que interpreta al personaje desplazarse lateralmente a la izquierda, de perfil, mientras la cámara lo sigue en un largo *travelling*. Mientras, tras él, en segundo término y en profundidad de campo, aparece una hilera de soldados de caballería sobre sus corceles, en formación de frente a la cámara. Conforme el movimiento de la cámara va haciendo que entren en cuadro, van desmontando de sus caballos... Cambio de plano, ahora vemos al pequeño Bill avanzar hacia el espectador, de frente. La cámara se desplaza hacia atrás, en un nuevo *travelling*, manteniendo la distancia, hasta que se introduce por la puerta de un pequeño comercio en el que también entra Bill. El plano termina dejando en cuadro la figura del muchacho y la del tendero.

¿Qué claves podemos encontrar en esta escena, o, mejor dicho, en este fragmento de escena? En primer lugar, la ya proverbial síntesis visual marchentiana. Fijémonos en el *travelling* inicial. Con él se muestran en un único plano dos acciones paralelas, a saber, Bill corriendo y los jinetes desmontando. En un plano anterior hemos visto a los soldados entrar en el recinto. La solución técnica más trillada hubiera consistido en mostrar algunos planos de las tropas descabalgando para luego cortar y seguir a Bill. De nuevo, Marchent consigue un ahorro de planos a costa de aumentar la complejidad de la puesta en escena: en este caso, se trata de coordinar el movimiento del muchacho, la acción de desmontar de cada uno de los soldados y el desplazamiento de la cámara, lo que sin duda debió de requerir un notable trabajo en ensayos previos. En segundo lugar, podemos repetir poco más o menos el mismo comentario para el plano siguiente: acompañando mediante un *travelling* poco frecuente el movimiento del muchacho, Marchent introduce la cámara dentro del espacio cerrado de la tienda donde finalmente también llega Bill. Se elude cortar el plano exterior para pasar a un plano de interior: el mismo plano es a la vez exterior e interior.

Si los dos planos que han sido comentados se caracterizan por su destreza técnica, ¿dónde cabría situar el mayor inconveniente de la escena? Pues precisamente en la juntura, en la articulación de ambos. Si consideramos cada uno de los dos *travellings* de seguimiento a Bill como planos independientes, encontraremos que se hallan plenamente justificados por el movimiento del personaje y no resultan conspicuos al espectador. Pero contemplando la escena como un todo, el hecho de que los dos desplazamientos de la cámara sean perpendiculares entre sí introduce un matiz de incertidumbre: de repente, el personaje que antes se dirigía hacia la izquierda ahora avanza hacia el propio espectador, lo que provoca unos breves instantes de confusión...

Si en la prolongación de los planos brilla el talento del Marchent más imaginativo, en los *raccords* y transiciones de *Aventuras del Oeste* encontraremos, nuevamente, los puntos negros del trabajo del realizador.

Comencemos abordando los rasgos positivos. Son variadas de las escenas de *Aventuras del Oeste* que llevan la rúbrica visual del mejor Marchent. Citemos otro plano exterior e interior al mismo tiempo⁵⁵, esta vez generado no mediante un *travelling* sino gracias a una panorámica: el audaz emplazamiento de cámara elegido por el director — queda situada en la ventana de un despacho, dentro del fuerte— permite que el plano se inicie encuadrando lo que sucede en el exterior —varios colonos comentan la proeza del joven Bill, que, a pesar de su corta edad, ha sido capaz de completar el recorrido de un jinete del *Pony Express*— para luego, gracias a un breve giro del aparato, mostrar el interior de la oficina —donde las autoridades felicitan a los padres de Bill— sin necesidad de establecer ningún corte.

Empero, Marchent parecía haber caído en el mismo vicio del escritor que tiende a componer su texto a base de oraciones extensas y descuida la administración de los signos de puntuación. También los signos de puntuación, en este caso cinematográficos, son necesarios para la correcta legibilidad de la obra. Y si anteriormente ya se ha comentado que la imperfección de algunas transiciones visuales en *Antes llega la muerte* parecía atribuible más a una cierta desgana o falta de elaboración que a una ausencia real de pericia, ahora bien podríamos decir que Marchent acompañó la holgura de medios de *Aventuras del Oeste* con cierta holganza técnica. Un cierto descuido del que el mismo realizador parecía consciente, al menos si atendemos a una referencia — casi a modo de disculpa— acerca del film que aparecía en su ya citada entrevista en la revista *Positivo*. Marchent justificaba una negligencia manifiesta en algunos aspectos

⁵⁵ Gracias a planos como éstos Marchent recibió el sobrenombre de “*el hombre de las habitaciones de tres paredes, porque la cuarta la reserva usted para la cámara*” por parte de R. García Blasco, uno de sus tres entrevistadores en la revista *Positivo*. Así se refería García Blasco —aunque al hilo de otra película del realizador, *Cabalgando hacia la muerte*— a la capacidad de la cámara marchentiana de entrar “*por la ventana o la pared que falta*”: “*Esto, así en principio, parece que se trate de una cosa convencional, una especie de truco, pero luego, una vez visto resulta que uno se adapta a ello y lo encuentra de una naturalidad arrolladora. Y entonces piensa que no se podía haber hecho de otra forma*” (*Positivo*, número 2, 1965. Página 49).

técnicos culpando a la vanalidad del guión, pese a que éste estuviera ‘remotamente’ basado en hechos reales:

*“Pero la propia intrascendencia de esta verdad histórica, un poco reformada en lo que se refiere a las tramas amorosas y un poco como consecuencia de la línea cómica, lleva implícito ya que es preciso que tenga un tratamiento distinto, porque el sistema de planificación siempre está en función del diálogo y de lo que ocurre. Por eso, al ser más comedia, al ser más un poco la acción porque sí, al ser más infantil en su concepción, conduce, indudablemente, a una planificación más intrascendente”*⁵⁶.

Estamos obligados reconocerle a Marchent el derecho a organizar como le viniera en gana los planos que componían su película. De hecho, si el realizador hubiera pertenecido a la *nouvelle vague* o a su grupo de preclaros imitadores españoles, la supresión de algún *raccord* o el descuido en la articulación de dos secuencias podrían haber sido considerados rasgos estéticos rupturistas o incluso de vanguardia. Pero en un director como Marchent, que tenía a gala seguir un estilo de ‘escritura invisible’ en sus films, este tipo de veleidades sólo pueden ser denostadas: simplemente, se tratan de errores que dificultan la legibilidad del film. Podemos apreciar los defectos visuales del montaje de la película en una doble escala: nivel de secuencias y nivel de planos. En el primer caso, más general, encontramos deficiencias en las transiciones. O, mejor dicho: no encontramos transiciones de una secuencia a otra. Marchent escasamente utiliza el fundido, que, a pesar de su carácter convencional, siempre resulta una herramienta eficaz. Así, una escena nos muestra a Bill guiando la caravana en pleno día y, sin solución de continuidad, el siguiente plano tiene lugar durante la noche. Una escena nos muestra el enfrentamiento entre un destacamento de caballería —junto al cual luchan Búfalo Bill y Hickok— y un grupo de pieles rojas; en el siguiente plano, sin que medie el más mínimo signo de puntuación, vemos a estos dos personajes cabalgando tranquilamente... En un nivel más concreto de análisis, considerando la transición plano a plano, el problema es la omisión de *raccords*. Si la falta de fundidos o cualquier otro signo de puntuación introducía confusión temporal, las deficiencias en la continuidad plano a plano añaden, además, desorientación espacial. Por ejemplo, un plano nos

⁵⁶ *Positivo*, número 2, 1965. Página 56.

muestra a dos vaqueros, contrabandistas de rifles, llegando a caballo a un poblado indio. Se trata de un plano general de situación, hasta ahí todo resulta irreprochable. Sin embargo, en el siguiente plano aparece un jefe *sioux* situado a la derecha del encuadre... No aparece ninguna clave de continuidad espacial que ligue la nueva toma con la anterior, hay unos instantes de desconcierto... hasta que, por la parte izquierda de la pantalla, entran en cuadro los dos vaqueros a pie. ¿Por qué no haber comenzado el plano mostrando a ambos —que el espectador identifica con facilidad a partir de la toma anterior— y hacer que fuera el personaje del jefe piel roja —que resulta introducido por primera vez en ese plano— el que apareciera posteriormente en el encuadre? De este modo el público dispondría de una referencia... Otro ejemplo, esta vez ubicado en el viaje de la caravana a la que sirve como guía Búfalo Bill. Es de noche y un plano nos presenta a uno de los colonos vigilando el campamento. Inmediatamente, Marchent inserta un plano general de varios pioneros sentados alrededor de la hoguera, uno de ellos manda a dormir a unas niñas. Volvemos al plano inicial del colono vigilante... ¿Qué sentido tiene ese inserto? Hubiera bastado una simple mirada del guardián hacia fuera de campo para introducir un pequeño *raccord* que nos indicara la proximidad física de las dos estampas, porque tal y como está concebido el montaje de la escena, no se produce más que confusión: la hoguera lo mismo podría estar situada a un paso del vigía que a cientos de metros.

Las imágenes de *Aventuras del Oeste* parecen denotar un cierto desinterés por parte de Marchent respecto a la factura técnica de su obra... ¿tal vez el primer indicio de hastío hacia el género donde se había encasillado? El hecho no pasaría desapercibido a los profesionales de la prensa especializada de la época. Era evidente que había algo que separaba la película de su filmografía previa. Sempere, Llopis Garcés y García Blasco, los firmantes de la entrevista aparecida en *Positivo*, mencionaban muy matizadamente —tal vez porque la presencia del propio Marchent en el coloquio imponía un poco de tacto, o tal vez porque veían el film con buenos ojos— cierta ‘liberación’ o ‘espontaneidad’ en la planificación, pero insinuando claramente una menor elaboración de la puesta en escena respecto a obras anteriores:

“A diferencia de otras películas tuyas recientes, como «El sabor de la venganza» y «Antes llega la muerte», en las que había un gran interés por la

*composición del plano y la plástica, «Aventuras del Oeste» nos parece que está más liberada, como si fuese más espontánea”*⁵⁷.

Más afilada iba a ser la crítica que partiría desde las páginas de *Film Ideal*. Como se recordará, esta publicación se había convertido en el auténtico adalid de la obra marchentiana, sin perjuicio de que tampoco sus colaboradores hubieran escatimado algún que otro comentario negativo si éste era considerado oportuno. José María Guajardo, firmante de la reseña correspondiente a *Aventuras del Oeste*, se desmarcaba de los comentarios eminentemente positivos de sus predecesores, pero dejando claro que la discrepancia no se debía a una postura personal diferente a la de sus compañeros sino a la escasa semejanza que guardaba el estilo visual del film con las obras anteriores de Marchent:

“De esta forma se puede decir que ha mantenido el mismo carácter familiar que en sus anteriores películas, que unido a los mismos factores de producción, sobre todo de utilería [...], harían que quedara bien poca cosa que añadir a lo que sobre el cine de Romero-Marchent escribieron Luis Cortés y J.A. Molina, si no fuera porque el parentesco de «Aventuras del Oeste» respecto de las dos anteriores películas termina aquí, en el planteamiento y la manera de hacer de Romero-Marchent, porque el resultado, aunque dentro de la línea tradicional de este director, ha sido —para bien y para mal— bastante diferente.

*Conviene decir cuanto antes que «Aventuras del Oeste» es, en conjunto, la más floja de las últimas películas de Romero-Marchent. Y esto sin perjuicio de los valores e incluso ventajas que sobre las anteriores posee ésta”*⁵⁸.

Siguiendo la pauta crítica habitual de *Film Ideal*, Guajardo justificará su taxativa afirmación analizando aspectos concretos del film de Marchent. Y no resulta difícil adivinar cuál es el principal defecto que el crítico encontró en el mismo. Después de mencionar que el argumento de *Aventuras del Oeste* parecía diluirse entre lugares y acontecimientos distintos, afirmaba:

⁵⁷ *Positivo*, número 2, 1965. Página 56.

⁵⁸ *Film Ideal*. Número 175. Septiembre 1965.

“Esto, lejos de haber sido una ventaja para el realizador, ha servido para que ciertos «tics» y vicios que ya se podían observar en sus películas anteriores aparezcan aquí de forma más contundente. Así, la predilección que Romero-Marchent parece sentir por pasar de una secuencia a otra mediante corte directo (si no recuerdo mal en «Aventuras del Oeste» no hay más allá de cuatro encadenados y un solo fundido); predilección a la que, en principio, no habría nada que oponer si no fuera porque en muchas ocasiones descoloca o desconcierta por completo al espectador. [...] Sin embargo, la razón de que todo esto ocurra no está tanto en el corte directo en sí —que en realidad es un método como cualquier otro— como en la forma de terminar una secuencia y empezar otra. Sencillamente, el movimiento o lo estático del final de una secuencia se repele violentamente con el principio de la siguiente”⁵⁹.

Marchent, tanto argumental como estéticamente, parecía haber reducido su implicación personal en *Aventuras del Oeste* en comparación con sus obras anteriores, especialmente la muy íntima *Antes llega la muerte*. Y un paso atrás era peligroso en un momento en que el panorama del *western* europeo se volvía cada vez más resbaladizo. El realizador español ya no podría jamás recuperar el terreno perdido. Y la mejor prueba la podemos encontrar en su siguiente producción, *La muerte cumple condena / Cento mila dollari per Lassiter* (1965).

* * * * *

El punto de partida de la nueva película en apariencia era similar al de las anteriores: nuevo gesto de confianza por parte del coproductor italiano, Grimaldi, en el buen hacer profesional de Marchent. Pero había algo que había cambiado —y mucho— con el paso del tiempo: el propio subgénero, en continuo proceso de adaptación a los intereses del público. El éxito inesperado de *Por un puñado de dólares* había constituido el primer detonante del fenómeno Leone, que llegaría a su eclosión absoluta con el estreno de la inmediatamente posterior *La muerte tenía un precio*. La onda expansiva alcanzaría en el acto a Marchent, no tanto por una cuestión de contigüidad temporal — en realidad, el rodaje de *La muerte cumple condena* puede suponerse casi paralelo al de

⁵⁹ Ídem nota anterior.

*La muerte tenía un precio*⁶⁰— sino más bien porque el realizador español tuvo la mala fortuna de situarse en el mismo epicentro del fenómeno. Y es que el éxito del primer *western* de Sergio Leone no había pasado inadvertido a Alberto Grimaldi de manera que el avisado empresario se había convertido en coproductor mayoritario (60%) de la nueva película del realizador italiano. Nuevos vientos corrían en P.E.A., la firma de Grimaldi, y Marchent se movía contra la corriente. Un buen indicio de ello es que el director español tuviera que aceptar como co-autor del libreto de su nuevo film a Sergio Donati, guionista de *La muerte tenía un precio*. El guión escrito al alimón por Donati y Marchent⁶¹ se centra, a grandes rasgos, en la historia de una venganza doble cuyo origen se nos presenta en la secuencia de precréditos: dos forajidos atraviesan al galope el implacable desierto —el implacable desierto... almeriense, una vez más— tras haber asaltado un banco. Uno de ellos, Frank (Jesús Puente), se desploma de repente... hecho que es aprovechado por el segundo proscrito, Martin (José Bódalo) para hacerse el botín y escapar, abandonando a su suerte a su compañero. No obstante, Frank, consigue efectuar un último disparo que alcanza a su traicionero socio en la espalda, aunque no evita que éste escape con el dinero del asalto. Cuando la narración de la trama continúa después de los títulos de crédito, han transcurrido varios años desde el incidente en el desierto. Frank fue capturado y cumplió condena en presidio, pero ansía vengarse de su ex-compañero por haberle traicionado escapando con el botín. Martin, haciendo uso de los fondos que arrebató a su compinche, ha prosperado y se ha convertido en el cacique de un pueblo fronterizo. Sin embargo, la bala que Frank encajó en su espalda ha hecho de él un inválido que, con la mitad inferior de su cuerpo paralizada, debe utilizar una silla de ruedas para desplazarse... razón suficiente para que Martin también anhele resarcirse de Frank. El detonante de la acción será la llegada de un inteligente truhán, Lassiter (Robert Hundar, convertido ya en actor *western* por excelencia en la filmografía de Marchent) al villorrio controlado por Martin, su hijastro (Carlos Romero Marchent) y su grupo de pistoleros a sueldo. Lassiter fijará su residencia en el hogar de Pedro, un mejicano gracioso y haragán (Roberto Camardiel, encarnando un papel

⁶⁰ El permiso de rodaje de *La muerte cumple condena* fue solicitado el 5 de junio de 1965. El permiso de rodaje de *La muerte tenía un precio* había sido solicitado el 23 de marzo de 1965.

⁶¹ Así recordaba Marchent la elaboración del guión: “Efectivamente, la escribí con Donati. Trabajamos mano a mano, en su casa, en Milán, con su hijo lloriqueando todo el rato por ahí, porque acababa de nacer”. Carlos Aguilar. Joaquín Romero Marchent. *La firmeza del profesional*. Diputación de Almería. Almería. 1999. Página 55.

escrito a la medida de Fernando Sancho⁶²) y su hermana (Pamela Tudor), mujer de armas tomar que se dedica, con la ayuda de sus dos hijos —de corta edad pero con notable talento para la pillería—, a asaltar a los viajeros incautos de la región. Pronto averiguaremos el asunto que ha traído hasta allí al forastero. Lassiter se presenta ante Martin y le ofrece revelar el paradero actual de Frank —que, según revela, fue su compañero de celda en prisión— a cambio de una considerable suma de dinero, pues sabe que el inválido la pagará de buen grado si así puede cumplir su revancha. Los hombres de Martin traen ante la presencia del cacique a su antiguo socio, ahora convertido en un pacífico agricultor. A partir de ahí, los hechos se suceden con rapidez. Frank recibe una paliza a manos de los pistoleros de alquiler de Martin, pero consigue salvar la vida cuando informa a éste de que, si algo le sucede, un hombre de su confianza hará pública cierta carta en la que se explica el origen ilícito de la fortuna de su antiguo socio. Acto seguido, pretende saldar cuentas con quien le ha traicionado y reta a Lassiter en el *saloon*, pero éste es más rápido y acaba con el antiguo pistolero de un disparo. El pijo Lassiter no pierde el tiempo y revela a Martin que fue a él a quien Frank confió la custodia de la carta acusadora; está dispuesto a vendérsela por una suma aún más desorbitada que la que exigió a cambio de confesar su paradero. Sin embargo, el carácter chantajista de Lassiter resulta ser una mera pose: en realidad, siempre ha estado conchabado con Frank —que no ha muerto, todo ha sido un truco pues su amigo le disparó en el *saloon* con balas de fogueo—, quien pretendía vengarse de esta manera de su viejo compinche. Finalmente, Lassiter acabará en un duelo con la vida del cruel hijastro de Martin, mientras este último y Frank liquidan definitivamente sus cuentas pendientes en un enfrentamiento que les costará la vida a ambos.

La venganza y el dinero, como en cualquier *western* de Leone, se erigen los auténticos motores de las acciones de los personajes. Nada queda ya de aquel intimismo en la descripción de los caracteres que se apreciaba en *Antes llega la muerte*. Incluso podemos encontrar alguna escena cuyo tratamiento de la violencia se muestra próximo a la línea del realizador italiano, como la que narra la muerte del pistolero Dandy (Luigi

⁶² La afirmación no es gratuita. En el impreso de solicitud de permiso de rodaje del film —cuyo título originalmente previsto era *Con la cara en el fango*— presentado el 5 de junio de 1965, puede leerse el nombre de Fernando Sancho como actor inicialmente previsto para el papel de Pedro.

Pistilli) encajando uno tras otro los disparos del sádico hijastro de Martin⁶³. ¿Qué queda de Marchent, entonces, en el guión de *La muerte cumple condena*? ¿Tal vez esa postura típicamente marchentiana, humanista, crítica frente a la venganza, que podría estar simbolizada por ese final en que los dos rivales acaban mutuamente con su vida por culpa del odio acumulado durante tantos años? Ni siquiera eso, porque el final está desprovisto de la más mínima emotividad, lo que hace casi imposible hablar de humanismo: Frank, agonizante, llega ante Lassiter para agradecerle su amistad y la ayuda prestada. Pero sus últimas palabras sólo pretenden recordarle una deuda contraída con el personaje interpretado por Roberto Camardiel. Así, la muerte de Frank se ve sucedida por un *gag* cómico, con Lassiter contando a regañadientes los billetes que va a entregar a Pedro. Y es que toda la trama de *La muerte cumple condena* se halla transida de un sentido del humor no por simple menos oscuro, muy próximo al de los films de Leone⁶⁴ y que, con toda seguridad, podemos atribuir a la intervención en el guión de

⁶³ El ensañamiento cruel con Dandy —así como el duelo final entre Martin y Frank, en el que este último arroja al inválido al suelo y le obliga a empuñar el revólver— provocaron malestar en la junta censora reunida en sesión el 4 de febrero de 1966. “*Dejar las escenas de muerte con menos tortura*”, puede leerse en el informe de Luis Gómez Mesa, y fueron aprobadas modificaciones en los rollos 7º y 10º. Joaquín Romero Marchent en persona enviaba —en calidad de coproductor del film— una carta a la Dirección General de Cinematografía fechada el día 14 del mismo mes, mediante la cual solicitaba la revisión de la decisión, aduciendo que un corte prematuro en la escena correspondiente a la muerte de Dandy haría que ésta fuera incomprensible para el público: “*Con referencia a su escrito nº 504 de fecha 4 del actual, Expediente nº 38.051, en que nos aconsejan unos cortes en la película por nosotros producida y cuyo título es “LA MUERTE CUMPLE CONDENA”, nos permitimos dirigirnos a Vds. para manifestar con relación a la secuencia que se refiere a la muerte de “DANDY”, la imposibilidad de que ésta suceda al primer disparo, puesto que el personaje después de esto aún permanece en pie y próximo a la pistola, sería carente de lógica que su rival en el duelo se volviera dándole por muerto. En virtud de esto, nos hemos permitido mantener el segundo disparo por si Vds. consideraran lógica nuestra petición; en caso contrario, aceptaríamos gustosos como siempre, cualquiera que fuera su determinación*”. El alegato del realizador surtió efecto y la junta en pleno aceptaba sus condiciones: “*Por mayoría se estima la petición formulada por la Casa Productora, de 14 de los corrientes, en lo que se refiere a la adaptación del rollo 7º*”. Incluso el paso del guión por la censura previa había motivado algún toque de atención, pues el libreto fue autorizado con la siguiente advertencia: “*Secuencia 24 (páginas 114 y 115). Cuidar paliza de Lassiter. En general, se cuidarán todos los excesos de violencia y erotismo a fin de evitar su prohibición una vez realizada*”.

⁶⁴ Para muestra, un botón: un médico da a Pedro por muerto al verlo tendido en el suelo con tres agujeros de bala en la parte posterior de su chaleco... cuando lo que ocurría es que el gandul sólo estaba durmiendo al sol y había robado la prenda a un cadáver.

Donati, ya que la comicidad nunca fue uno de los puntos fuertes de Marchent. La abundancia de este tipo de toques chistosos hacían a Fernando Méndez-Leite Serrano afirmar en su crítica en la revista *Film Ideal* que en *La muerte cumple condena* se producía “la entrada por primera vez de un director español especializado en westerns en el campo del cine de humor”⁶⁵. Era evidente que se había obrado un cambio en el registro de Marchent respecto a sus obras anteriores, y el propio realizador era muy consciente de ello como queda insinuado en sus declaraciones a la revista *Positivo*, concedidas mientras estaba ocupado en la preparación del film:

“Sí, esto es una película un poco distinta de planteamiento, porque es una película hecha barajando mucho el humor dentro del western. No la comicidad, pero sí el humor, muy fuerte, de contrapunto, porque las escenas de acción están rodadas seriamente, como en un western normal, con dureza, y, sin embargo, siempre, inmediatamente después de una escena de este tipo, de esta dureza, hay una escena cómica, pegada a corte seco. Entonces, pues es una experiencia quizá, dentro de las películas que yo he hecho”⁶⁶.

Sí el guión en sí mismo da testimonio del desinterés y falta de implicación personal de Marchent en el film, aún más relevante resulta el análisis visual de la película. No hay ni una sola escena, ni un solo plano, en el que pueda destacarse alguno de esos trucos ingeniosos que permitían extender la duración de las tomas evitando la fragmentación. En una palabra, se ha perdido por completo ese gusto por la síntesis tan característico de las obras anteriores del realizador. Marchent resuelve *La muerte cumple condena* con una dirección ajustada, profesional, digna de un western norteamericano de calidad media, pero desprovista de cualquier rasgo de personalidad propia... exceptuando, quizá, el uso del paisaje⁶⁷. Al menos este aspecto era muy aplaudido por Méndez-Leite Serrano en su más que elogiosa reseña del film:

⁶⁵ *Film Ideal*, número 200. Diciembre de 1966.

⁶⁶ *Positivo*, número 2, 1965. Página 64.

⁶⁷ Aun así, un Marchent impersonal resultaba más atinado que la práctica totalidad del resto de realizadores españoles del género. En beneficio de la profesionalidad del guionista y realizador, reproduciremos un elogioso comentario que puede encontrarse en el informe censor del padre Stahelin sobre el libreto de *La muerte cumple condena*: “Película del Oeste, tópicos de siempre. El guión, sin reparos de censura, propone una película de calidad suficiente para ser considerada de interés especial”.

*“Uno no sabe si realmente Romero Marchent al fotografiar el paisaje español quiere solamente hacerlo pasar por paisaje americano, o descubrirlo como tal paisaje español. En la Muerte... hallamos una utilización del paisaje que no se daba en otros intentos del género, ni incluso del mismo realizador”*⁶⁸.

Sin embargo, el propio crítico debía reconocer el menor acierto de la puesta en escena de Marchent en decorados artificiales: *“En cambio, en los interiores, Romero Marchent no se mueve con la misma soltura”*⁶⁹. A pesar del tono encomiástico de la recensión de Méndez-Leite, podemos concluir afirmando que *La muerte cumple condena* no se encuentra a la altura de otros *westerns* de Marchent por una razón evidente: el creciente desinterés del realizador en las nuevas tendencias que se imponían en el subgénero y que ya habían comenzado a infiltrarse —a su pesar— en su propia filmografía. *“A partir de esta película comienzas a desligarte del género”*, comentaba Carlos Aguilar en su entrevista al realizador, *“¿A qué se debe exactamente, a tu desacuerdo con el estilo popularizado por Leone?”*. La respuesta de Marchent no era precisamente ambigua: *“En efecto. Me fastidiaba lo del «Spaghetti Western», no lo soportaba”*⁷⁰. Conociendo su personal toma de posición frente al director italiano, no es de extrañar que Marchent no tuviera en mucha estima a la obra más próxima al ‘estilo Leone’ de su filmografía:

*“La muerte cumple condena es una película que no me gusta demasiado y que no reviso desde hace mucho tiempo. Creo que me equivoqué en demasiadas cosas. Empezando por escoger a José Bódalo y Jesús Puente para el reparto, porque carecían de credibilidad para el Western, ya eran demasiado conocidos por trabajos de otro tipo [...]. Pero como soy enemigo de los términos absolutos, digo yo que en La muerte cumple condena alguna secuencia debió quedar bien, aunque fuera por casualidad”*⁷¹.

⁶⁸ *Film Ideal*, número 200. Diciembre de 1966.

⁶⁹ Ídem nota anterior.

⁷⁰ Carlos Aguilar. *Joaquín Romero Marchent. La firmeza del profesional*. Diputación de Almería. Almería. 1999. Página 56.

⁷¹ Ídem nota anterior. Página 55.

* * * * *

Paradójicamente, tal vez deberíamos buscar los últimos destellos del estilo visual de Joaquín Romero Marchent en un *western* español que no dirigió personalmente, *Ocaso de un pistolero / Mani di pistolero* (Rafael Romero Marchent, 1965). Se trataba del primer film realizado por su hermano menor, Rafael, que en los años sucesivos se convertiría en uno de los más prolíficos cultivadores del subgénero. Sin embargo, la figura del más veterano de los Marchent aparece asociada al proyecto desde el comienzo, como él mismo declaraba a Carlos Aguilar:

“[Rafael] *había sido actor en muchas películas y fue ayudante mío en casi todos los westerns que había hecho. Ambos estábamos de acuerdo en que dirigiera, y yo le escribí ese guión expresamente. El productor español era Ricardo Sanz, muy amigo mío, que empezó como regidor en la productora de mi padre y era el hermano de una montadora que trabajó conmigo, Bienvenida Sanz. Yo le pedí a Grimaldi que entrara en Ocaso de un pistolero como coproductor italiano, propuesta que él aceptó siempre y cuando yo supervisara el trabajo de Rafael*”⁷².

La película narra las aventuras —más bien desventuras— del pistolero Dan Murphy (interpretado por el actor norteamericano Craig Hill) y su esposa Myriam (Gloria Milland, actriz marchentiana por antonomasia). La secuencia de precréditos, que hace la función de prólogo de la película, presenta la dramática muerte del hijo de la pareja. El forajido viaja con su esposa en una carreta cuando Roger, un *sheriff* que le sigue la pista (Jesús Puente) trata de detenerlo disparando con su rifle... con tal mala fortuna que acaba alcanzando al bebé que la pareja transportaba con ellos. Sin embargo, tras el salto cronológico introducido por los títulos de crédito, contemplamos a los Murphy asentados en una apartada granja... cuidando de su hijo de corta edad. La aparente incongruencia será resuelta más adelante, cuando averigüemos que el padre de niño en realidad es Roger. Todo forma parte de la venganza que Dan se tomó sobre el asesino de su pequeño: secuestró al bebé del *sheriff* a modo de compensación por la pérdida del suyo y desde entonces lo ha criado como si fuera su propio hijo. Este acto

⁷² Ídem nota anterior. Página 56.

poco honorable también puso fin a la carrera criminal del pistolero, que a partir de entonces ha llevado una vida pacífica como granjero —ocultando su nombre bajo un seudónimo— en la compañía de su esposa. Por desgracia, la tranquilidad que durante los últimos años ha rodeado a los Murphy se verá alterada por la llegada de un agente federal que reclamará al niño. Myriam consigue convencer a Dan para que finalmente acepte entregar el pequeño al funcionario y que éste sea devuelto a su auténtico padre: *“Andy murió, murió hace cuatro años. Le sustituimos. Habíamos llegado a creer que era nuestro, que nos pertenecía. Pero hay una ley que va más allá de nuestro cariño, de nuestros sentimientos...”*. Paralelamente, la pequeña comunidad en la que residen los Murphy se va a ver sacudida por una ola de violencia provocada por los Castle, cuatro rudos hermanos que poseen uno de los más prósperos ranchos de la zona. Uno de ellos, Charlie, se dedica a acosar a Pat y Margaret —por esta última parece sentir una irrefrenable atracción—, un joven matrimonio amigo de los Murphy. La tragedia se desencadenará cuando, en un encuentro fortuito en el pueblo, Charlie aborde a Pat y acabe por propinarle una paliza... la intervención del padre de Margaret acabará con la vida del agresor. Enterados de la muerte de su hermano, los Castle darán rienda suelta a su furor desatando una venganza que no se aplacará con la muerte del asesino de Charlie, sino que también se cobrará las vidas inocentes de Pat y de su esposa Margaret, vilmente asesinados en su rancho. La gravedad de los hechos obligará a Dan a empuñar de nuevo su revólver para imponer la justicia: con eficiencia metódica, acabará uno a uno con los Castle. La película se cierra con un ominoso epílogo: a pesar de los ruegos de su esposa, Dan partirá al encuentro del *sheriff* Roger, a quien pretende matar para así recuperar a quien considera su hijo legítimo. Myriam, desesperada, implorará al agente de la ley que no acabe con la vida de su esposo, sólo para descubrir que éste también parece anhelar el duelo final, que se perfila inevitable. Dan consigue llegar hasta el rancho de Roger y encararse a su rival. A pesar de verse rodeado por los hombres del *sheriff*, que tienen orden de abrir fuego ante la menor provocación, el pistolero asume su sino y dispara contra Roger antes de caer acribillado. Éste, también agonizando, observa cómo el pequeño Andy corre a abrazar el cuerpo de Dan, a quien el niño cree su verdadero padre. Se ha cumplido la profecía que, casi a modo de maldición, Myriam había lanzado a un con fiado Roger después de interceder infructuosamente por la vida de su marido: *“Tendrá su castigo, Andy nunca podrá quererle”*. El film se cierra con un plano general, de Myriam y el pequeño Andy abrazados sobre el cuerpo de Dan, rodeados por los hombres de Roger que los contemplan inmóviles. Una conclusión que

delata la mano de Joaquín Romero Marchent en un argumento en el que, una vez más, se demuestra ese gusto por la gravedad trágica y la emotividad que ya había caracterizado sus últimas obras.



Ilustración promocional de *Ocaso de un pistolero* (1965).

Fuente: *Nosferatu* nº 41-42. San Sebastián. Octubre 2002.

No cabe duda de la labor del mayor de los Marchent como guionista del film, reconocida personalmente por sus propias palabras —antes reproducidas— y oficialmente por la mención expresa de su nombre en los títulos de crédito. ¿Pero qué podemos decir de la participación de Joaquín Romero Marchent en el diseño visual de la película? El fenómeno del ‘apadrinamiento’ de un nuevo profesional cinematográfico por parte de uno veterano siempre introduce un cierto nivel de inseguridad en el trabajo del crítico o el historiador que pretende adjudicar la responsabilidad artística de la obra. Es fácil caer en el sesgo de atribuir los mejores hallazgos del film al realizador que no aparece acreditado en la cinta pero que atesora una mayor experiencia —sin abandonar el ámbito del *western*, recordemos, por ejemplo, la tradicional concesión de los méritos artísticos de la *opera prima* de John Wayne como realizador, *El Álamo* (*The Alamo*, 1964) a la mano diestra de John Ford... aun cuando la colaboración del maestro del género se limitó a planos muy concretos—. Así que para esclarecer la contribución de

Joaquín Romero Marchent debemos obrar con mucha precaución. El propio Rafael Romero Marchent debió de ser consciente de que la sombra de su hermano Joaquín podía proyectarse sobre su trabajo, como demuestran las declaraciones de este último, de nuevo en el libro entrevista de Carlos Aguilar:

*“Con todo el mundo ya de acuerdo, comenzó el rodaje, pero yo advertí que mi cometido de supervisor incomodaba a mi hermano, porque posiblemente temía que la gente me atribuyera a mí la realización de su película. Por lo cual, enseguida dejé de ir al rodaje y toda la película quedó en manos de Rafael”*⁷³.

Contemplando el producto final podemos comprender mejor la inquietud de Rafael, puesto que alguno de los planos de *Ocaso para un pistolero* presenta una factura visual tan característica que parece tomado directamente de un film de su hermano Joaquín. Por ejemplo, el plano en el que Pat conduce por primera vez a su amada Margaret hasta el rancho en el que los dos jóvenes planean residir una vez hayan contraído matrimonio. Observamos el edificio ocupando casi todo del encuadre en plano general y en profundidad de campo, porque en primer término sólo podemos ver la parte posterior de la cabeza del caballo que tira del carro que conducen los dos enamorados (de modo que, inicialmente, podemos considerar el encuadre como un plano subjetivo tomado desde el punto de vista del conductor del vehículo). Entonces la cámara se aleja ligeramente en *travelling* hacia atrás, de tal forma que entran en cuadro (en primer término y en primer plano de perfil) los rostros de la pareja de novios, mirándose con fijeza el uno al otro y perfectamente encuadrados en los dos extremos de la pantalla, manteniéndose la cabeza del corcel en medio. Él le pregunta si le gusta y ella responde: “*Es una maravilla, Pat*”. Entonces ambos vuelven su mirada al rancho y Pat arrea a los caballos. Fin del plano. Podríamos esperar que un realizador sin excesiva experiencia (ni, por supuesto, pretensiones) hubiera resuelto visualmente el episodio de una forma más obvia y rutinaria, dividiendo la escena en varios planos (plano general que mostrase el carro con los enamorados llegando al lugar, plano del rancho, contraplano del rostro de Margaret para mostrar su reacción, estructura de plano-contraplano para acompañar el diálogo entre la pareja). Sin embargo, la solución ofrecida por Rafael Romero

⁷³ Carlos Aguilar. *Joaquín Romero Marchent. La firmeza del profesional*. Diputación de Almería. Almería. 1999. Página 56.

Marchent no es, ni mucho menos convencional. Resultaría difícil explicar cómo un realizador completamente novel había llegado a diseñar una toma tan elaborada como ésta... a no ser que la explicación incluyera una referencia a la mano del más experto de los Marchent, cuyo estilo eminentemente sintético guarda una notable semejanza con el que se aprecia en el mencionado plano. Sin embargo, el plano más marchentiano (joaquinrromeromarchentiano, se entiende) de la película y uno de los más brillantes por la dificultad de su puesta de escena, corresponde a la secuencia en la que Dan se enfrenta a uno de los Castle en el rancho de éstos, después de acabar con la vida del infame capataz que lo vigilaba. En la parte derecha del encuadre vemos a Dan (en plano general y de perfil) de pie, ocultándose pegado a una de las paredes del edificio. A la izquierda, por encima de un cercado de madera que llega hasta la mencionada pared, observamos el horizonte. Al fondo percibimos, en profundidad de campo, la figura de Slim Castle, que se aproxima al rancho a caballo (en realidad, se va desplazando hacia la derecha del encuadre) ignorante de la trampa que pretende tenderle Dan. El encuadre se mantiene: finalmente Slim llega a la parte derecha y desaparece de la vista del espectador, ocultado por la pared que sirve de apoyo a Dan. Todavía se mantiene el encuadre, mientras en *off* seguimos escuchando al caballo de Slim trotando. Entonces la cámara inicia un lento desplazamiento hacia la derecha, siguiendo el movimiento de Dan que abandona su escondite. Pronto dobla la esquina del edificio y avanza protegiéndose por la nueva pared... y el desplazamiento de la cámara también gira en ángulo recto de modo que seguimos viendo al ex-pistolero con la misma perspectiva lateral del comienzo, aunque ahora respecto al nuevo muro perpendicular. Dan continúa su marcha hasta dejar atrás la pared y llegar a una verja, mientras la cámara sigue su recorrido. Al llegar a la puerta de la misma, al otro lado de la valla aparece en profundidad de campo (de pie, en plano general, de cara a la cámara) Slim, que observa el cadáver del capataz, situado a sus pies. Al otro lado de la valla (el más próximo a la cámara), vemos cómo Dan gira noventa grados y abandona su pose lateral, dando la espalda al espectador y encarándose a un sorprendido Slim. Termina el plano. Tras una breve advertencia, Dan abrirá fuego y acabará con Slim. Ahí tenemos de nuevo el gusto por prolongar la toma valiéndose tan sólo de la puesta en escena y de desplazamientos de cámara ‘invisibles’ (es decir, justificados por el movimiento de alguno de los personajes) que tantas veces ha sido comentado en la filmografía de Joaquín Romero Marchent.

Estas pequeñas huellas visuales nos permiten suponer que la participación del mismo en el film fue determinante, bien fuera directa —aunque no llegara a filmar ninguna escena, en su calidad de libretista bien pudo indicar en el guión técnico alguna de estas soluciones estéticas— o indirecta —tal vez el joven Marchent simplemente trataba de imitar el estilo de su hermano, bien conocido dada su participación profesional en las anteriores obras del mismo—. Empero, un hecho convierte la primera opción en la más probable: no podemos encontrar ninguna muestra de esta factura visual ‘ sintética ’ en el siguiente film dirigido en solitario por Rafel Romero Marchent, *Dos pistolas gemelas / Una donna per Ringo* (1965), la extraña hibridación entre *western* y vehículo de lucimiento para las por entonces famosas gemelas Pili y Mili ya mencionada en alguna ocasión en el capítulo anterior. En cualquier caso, el ‘ toque marchentiano ’ constituye tan sólo uno de los alicientes de *Ocaso de un pistolero*, film cuyo metraje incorpora escenas resueltas con gran originalidad visual⁷⁴ amén de otras más acordes con el nuevo canon estético que ya por entonces comenzaba a imponerse en el cine del Oeste europeo (montaje analítico⁷⁵, barroquismo en la concepción de los duelos⁷⁶...).

⁷⁴ De obligada mención es la chocante planificación de la escena que narra la boda entre Pat y Margaret. Vemos a Custer, el perro de Pat, en primer plano. Mira hacia la izquierda de la pantalla mientras en *off* escuchamos: “Tú Pat, ¿quieres por esposa a Margaret?”. El muchacho contesta afirmativamente, también en *off*, mientras se mantiene la misma imagen de Custer. El perro gira su cabeza y mira a la derecha cuando en *off* se escucha “¿Y tú, Margaret, ¿le quieres a él?”. La cámara se va alejando progresivamente y el perro queda en segundo plano —y ligeramente desenfocado— cuando en primer término aparecen las manos de los contendientes: en la misma toma (pero ahora en encuadre de plano detalle) Pat coloca el anillo en el dedo de la que será su esposa. Inmediatamente, un plano general nos muestra a los protagonistas de la ceremonia: los dos recién casados, el juez que oficia los esponsales, el padre de Margaret y Myriam, la esposa de Dan; estos dos últimos actuando como padrino y madrina, respectivamente. Otro plano reseñable es el que muestra el asalto de los hermanos Castle a la oficina del *sheriff* en un momento posterior del film. Sobre el edificio, en plano general, vemos que se proyectan las sombras de los tres villanos. Conforme la cámara se va aproximando, las sombras se van reduciendo de tamaño y se van haciendo más definidas... Es decir, la propia cámara acompaña el movimiento de los Castle, aunque éstos permanezcan fuera de campo. En un momento dado, la cámara se detiene, pero los tres personajes continúan su aproximación de modo que entran en el encuadre por la izquierda de la pantalla.

⁷⁵ Recordemos que el montaje analítico no era ni mucho menos un recurso ausente en la obra de Joaquín Romero Marchent (ahí están, por ejemplo, las ya comentadas escenas de *Antes llega la muerte*), lo que ocurre es que el realizador no alcanzó en su empleo el mismo grado de originalidad que en sus composiciones más sintéticas. Como ejemplo de ‘escena analítica’ en *Ocaso de un pistolero* podemos

* * * * *

Joaquín Romero Marchent había escogido un título para el guión cedido a su hermano Rafael que también resultaba adecuado, a su pesar, para referirse a su propia situación personal. Porque es difícil encontrar una palabra más apropiada que ‘ocaso’ para describir la etapa profesional que el realizador se vería obligado a atravesar a partir de mediados de los sesenta. Un nuevo estilo cinematográfico asomaba por el horizonte del género, y se trataba de una forma de entender el cine que resultaba incompatible con el clasicismo marchentiano. El propio realizador madrileño hacía unas declaraciones (de nuevo, en la revista *Positivo*) que casi podrían considerarse proféticas:

“Ahora bien, creo, sin embargo, que el cine es una máquina que camina mecánicamente, a una velocidad fija, y que el hombre es otra máquina que camina, mecánicamente, a otra velocidad también fija. La velocidad fija del

citar el asesinato de Pat por parte de los hermanos Castle, que alterna planos medios del muchacho — avanzando de forma tambaleante conforme va encajando los disparos de Johnny Castle— con contraplanos subjetivos —borrosos— que nos muestran al asesino desde la perspectiva de la víctima.

⁷⁶ Fijémonos, por ejemplo, en el modo en que Dan hace confesar a uno de los hermanos Castle, David, el asesinato de Pat y Margaret antes de acabar con su vida. Los dos personajes se encuentran en la calle principal del pueblo. “*He venido a darte un premio por vuestra hazaña de anoche*”, dice el expistolero, a modo de amenaza. David, aterrado, proclama que está desarmado, sólo para conseguir una lacónica respuesta por parte de Dan: “*Pat también lo estaba*”. El justiciero muestra sus dos *colts* ante un transeúnte que actúa como testigo. Uno de los revólveres está descargado. El otro contiene una sola bala. Dan formula las reglas del desafío: “*Te daré una oportunidad. Es como un juego. Ahora cogerás uno de los dos. Y si tienes suerte...*”. El testigo ‘baraja’ las dos armas pasándoselas de una mano a otra y finalmente las lanza al suelo. David mira con temor a las dos armas y finalmente toma una. Apunta a Dan y dispara... pero sólo se produce un chasquido. Su rival le insta a acercarse más. David vuelve a apretar el gatillo. Y otra vez. Y otra. “*Todavía te quedan dos oportunidades*”, dice Dan. Dos nuevos chasquidos. Entonces el expistolero toma el otro revólver. Un *travelling* de acercamiento sobre el rostro de David nos demuestra el terror del villano... en ese momento confiesa a gritos que fue él quien, junto a sus hermanos, asesinó a Pat y Margaret. Ahora que el testigo ha escuchado la confesión, Dan liquida a David de un disparo. El elemento ritual presente en el enfrentamiento hace que la resolución del mismo se aproxime al barroquismo típico de los films de Sergio Leone. Sin embargo, conviene recordar que ya se comentó que en *Tres hombres buenos* el propio Joaquín Romero Marchent había introducido un duelo con unas reglas altamente formalizadas (los dos contendientes se introducían en una estancia a oscuras) así que no podemos precipitarnos y considerar que la escena es una concesión al estilo del realizador italiano.

hombre es más lenta que la de la máquina, que la de la mecánica cinematográfica. Entonces resulta que, al ser más lenta, la mecánica cinematográfica pasa en la carretera de la vida a la máquina humana, con lo que el hombre se queda atrás. Debido a esto, los individuos pasan por tres momentos, cuando sirven, cuando son geniales. Un momento, el de su propia genialidad, donde van por delante de la máquina de su época y de su generación. Entonces hacen algo genial, que al principio no se entiende, incluso, a veces, no tiene éxito, y es porque va por delante. La máquina, la gente, el criterio, sigue avanzando, y hay un punto en que lo coge. Y entonces es la perfecta conjunción entre el hombre, creador y autor, con la máquina cinematográfica cuando se entienden. La máquina sigue avanzando y le desborda y le deja atrás”⁷⁷.

Marchent lo desconocía, pero en la fecha en que hacía tales declaraciones se hallaba apurando (con arreglo a su propia terminología) el segundo momento de todo creador, aquél en que cineasta y ‘máquina cinematográfica’ avanzaban al mismo ritmo. Pues pronto la inmensa maquinaria del *western* europeo, que él mismo había puesto en marcha a mediados de los cincuenta, sufriría una aceleración sin vuelta atrás que le dejaría atrás, convirtiéndolo, virtualmente, en un jinete que cabalgaba en solitario.

El paso al tercer momento, aquél en que el cineasta quedaría definitivamente atrás, vendría propiciado por su ruptura con el productor Alberto Grimaldi. A diferencia de Marchent, Grimaldi había apostado por la renovación del género, personificada en la figura de Sergio Leone y también en la de otros jóvenes realizadores italianos como Sergio Sollima o Sergio Corbucci que comenzaban a despuntar por esas fechas con un estilo personal, aunque siempre respetando los parámetros visuales y narrativos que acababa de introducirlos por el director de *La muerte tenía un precio*. Dados los nuevos intereses del socio transalpino de Marchent, la disolución de la asociación que durante años había unido a los dos profesionales era, meramente, una cuestión de tiempo. El director español rememoraba así el incidente que provocó su separación final de Grimaldi:

⁷⁷ *Positivo*, número 2, 1965. Página 61.

*“Él trabajaba todavía con un socio, Salvatore Alabiso, que empezó como chófer de producción, y fue ascendiendo en la profesión, porque era muy simpático y muy listo. [...] Entonces, cuando íbamos a hacer otra película en coproducción, un western igualmente, Alabiso me dijo que por su cuenta había contratado un par de actores para papeles importantes, creo recordar que incluso para los protagonistas. Yo me puse por las nubes y le dije que él no era quien para decidir actores, que para eso estaba el director”*⁷⁸.

El incidente con Alabiso —quien, como se recordará, también había sido responsable de la desafortunada decisión de añadir algunas escenas a la versión italiana de *Brandy*, que tantos problemas ocasionó a José Luis Borau y desató las iras de la Dirección General de Cinematografía—, más que la causa última de la separación Marchent-Grimaldi, debe ser considerado como la gota que desbordó el vaso. La entrevista final entre el productor italiano y el realizador español —al menos, como la recuerda este último— demuestra que la cuestión de fondo seguía refiriéndose al cariz que estaba adoptando la evolución del cine del Oeste europeo en general y, en particular, los *westerns* coproducidos por la firma de Grimaldi:

*“Estábamos en Roma, en la oficina de Grimaldi, por lo cual me planté en su despacho, le expuse mi indignación y rompí mi contrato en sus narices. Además, le dije que estaba hasta los cojones del Spaghetti Western y de las películas que él hacía con Leone, Corbucci, Sollima y todos los demás italianos”*⁷⁹.

Después de su enfrentamiento con quien se había convertido ya en el principal productor europeo asociado al género *western*, ¿qué opciones profesionales le restaban a Marchent? Si recurrimos de nuevo a su entrevista en la revista *Positivo*, realizada antes de que se produjeran sus desavenencias con Grimaldi, allí encontraremos toda una declaración de intenciones. Preguntado por sus proyectos para el futuro, el realizador respondía con estas palabras:

⁷⁸ Carlos Aguilar. *Joaquín Romero Marchent. La firmeza del profesional*. Diputación de Almería. Almería. 1999. Página 56.

⁷⁹ Ídem nota anterior.

*“Pues miren ustedes, como antes me parece que ya he dicho, yo no me puedo olvidar de que soy productor en un porcentaje de las películas que hago. Al no olvidarme de esto, a pesar de que me lo critiquen, yo haré el cine que crea vender”*⁸⁰.

Estas declaraciones nos revelan a un Marchent muy consciente de que su doble dimensión cinematográfica, como productor y realizador. Tan sólo unos años más tarde, la asunción de ambos roles conducía al veterano profesional a una paradoja que hacía imposible la compatibilidad de los mismos: como productor, conocía muy bien que los gustos del público habían variado y que la única forma de sobrevivir era plegarse a las nuevas señas de identidad del *spaghetti-western*; como realizador, sabía que esas señas de identidad resultaban inconciliables con el estilo que había aprendido después de años de duro oficio. La solución a esta dicotomía no podía ser otra: centrarse en su labor como productor en detrimento de su carrera como realizador. Así, durante los años sucesivos, coincidiendo con la época de apogeo comercial del *western* europeo, Marchent seguiría vinculado al género que él mismo había puesto en marcha financiando con su compañía, Centauro Films, algunos proyectos⁸¹ e incluso firmando guiones, especialmente para films dirigidos por su hermano Rafael⁸². Sin embargo, su retiro de la dirección de películas del Oeste fue prácticamente absoluto. Sólo dos nuevos *westerns* se añadirían a su filmografía. El primero, *Fedra West / Io non perdono... uccido* (1967), desafortunada trasposición a las coordenadas del *Far West* de —como su propio nombre indica— la tragedia de Fedra, puede considerarse como un mero encargo

⁸⁰ *Positivo*, número 2, 1965. Página 64

⁸¹ Centauro Films participaría en la producción de los siguientes *westerns* europeos: *Quince horcas para un asesino / Quindici forche per un assassino* (Nunzio Malasomma, 1968), *Lo quiero muerto / Lo voglio morto* (Paolo Bianchini, 1968) y *Mátalos y vuelve / Ammazza tutti e torna solo* (Enzo G. Castellari, 1969).

⁸² Joaquín Romero Marchent participó en la elaboración de los siguientes guiones para *westerns* realizados por otros directores: *Ocaso de un pistolero / Mani di pistolero* (Rafael Romero Marchent, 1965), *Garringo* (Rafael Romero Marchent, 1969), *Manos torpes* (Rafael Romero Marchent, 1969), *Mátalos y vuelve / Ammazza tutti e torna solo* (Enzo G. Castellari, 1969), *Un par de asesinos / Lo irritarono... e Sartana fece piazza pulita* (Rafael Romero Marchent, 1970), *Arizona vuelve / Arizona si scatenò... e li fece fuori tutti* (Sergio Martino, 1970), *El hijo del Zorro / Il figlio di Zorro* (Gianfranco Baldanello, 1973), *El lobo negro* (Rafael Romero Marchent, 1980), *Duelo a muerte* (Rafael Romero Marchent, 1980).

resuelto con profesionalidad, sin la menor huella del estilo idiosincrásico que había caracterizado al realizador y debe ser situado entre lo peor de su obra. Más interesante resulta el tardío *Condenados a vivir* (1971), historia de un grupo de presidiarios perdidos en la montaña tras la muerte del guardián que les vigilaba —Marchent recupera a uno de sus actores más característicos, Robert Hundar, para interpretar el personaje—. Se diría que el realizador madrileño se interesa en su nuevo film ante todo por las posibilidades estéticas y cromáticas de un paisaje permanentemente nevado y, además, parece recobrar otro de sus rasgos personales: la predilección por los finales trágicos. La hija del personaje interpretado por Hundar —encarnada por la actriz Emma Cohen— perecerá al provocar una explosión que acabará también con la vida de los reos que habían asesinado a su padre, cumpliendo así su venganza.

A pesar de las apariencias, el mayor éxito de la carrera profesional de Marchent aún estaba por llegar. Pero no lo haría de la mano de un proyecto cinematográfico, sino de uno televisivo. Se trataría de la famosísima serie *Curro Jiménez*, emitida por Televisión Española a mediados de la década de los setenta y auténtico fenómeno social entre la audiencia de la época. Además de productor asociado, Marchent puede ser considerado con justicia el principal responsable creativo de la misma, participando en la elaboración de los guiones y en la dirección de algunos episodios. El destino tiene sus ironías y, cuando éstas se refieren al mundo del cine, con frecuencia parecen mucho más acusadas que en otros ámbitos de la vida. Joaquín Romero Marchent, el verdadero padre del *western* europeo —creo que a estas alturas de la presente tesis no hace ninguna falta justificar tal afirmación—, el hombre al que cierto sector de la crítica especializada había acusado de introducir en nuestra cinematografía un género espurio, bastardo, ilegítimo y completamente alejado de las raíces culturales españolas... conseguía al fin el triunfo que coronaba su carrera, precisamente, con una obra centrada en el mundo del bandolerismo y que, a todas luces, no era sino un trasvase de las claves narrativas del universo del Oeste a la historia de nuestro país...

Sección

3

**LOS HIJOS BASTARDOS
DE SERGIO LEONE**



Capítulo 1. Una especie de James Bond en el Oeste con ciertas reminiscencias de Shane. Los hijos bastardos de Sergio Leone.

“Es totalmente distinto. Ésta ha sido una de las razones principales que me hicieron aceptarlo cuando recibí el guión a través de mis agentes en Roma. No es, o no debe ser, un «western» vulgar. Y el protagonista es una especie de James Bond en el Oeste con ciertas reminiscencias de «Shane». Lo que pudiéramos llamar un héroe solitario. Arregla los asuntos de los demás y no tiene por qué quedarse necesariamente al final con la chica de turno”.

Clint Eastwood en entrevista concedida a Jorge Fiestas a su llegada a España para el rodaje de *Por un puñado de dólares*. Fotogramas, nº 809. Abril de 1964. Página 22.

“Los westerns que intentaron imitarme a veces sólo eran ingenuos, y otras procuraban en vano entender lo que había detrás de mis aproximaciones al género. Fui el primero que aportó al Western la violencia que existía en la cultura del momento. En cambio, mis imitadores simplemente hicieron un grand guignol, que empezaba y acababa en sí mismo, sin densidad psicológica ni valor metafísico. [...] Por eso me disgusta que todo el mundo me señale como el padre del Spaghetti Western. Porque soy el padre, sí, pero de un montón de hijos de puta”.

Sergio Leone. Declaraciones reproducidas por Carlos Aguilar en su monografía *Sergio Leone. El hombre, el rito, la muerte*. Diputación de Almería. 2000. Página 55.

Suponer que el *western* español se desarrolló inicialmente al margen de cualquier carga de violencia en sus contenidos y que ésta sólo habría advenido, súbitamente, en torno a mediados de los años sesenta resulta una idea bastante ajustada a la realidad y atractiva por su carácter simplificador. Sin embargo, requiere una cierta matización. Las alusiones a escenas violentas concretas pueden hallarse con relativa frecuencia en los informes de censura sobre *westerns* españoles ya desde los primeros pasos del género en nuestro país. Ahora bien, dichas escenas eran contempladas exclusivamente como episodios aislados. Alguna película podía resultar especialmente cruda, pero se trataba de un caso concreto y poco representativo del género y el grado excesivo de dureza no era imputable a su condición de film del Oeste; antes bien, se podría decir que eran films violentos *aun a pesar* de ser *westerns*. Y es que el género (el cine del Oeste en su acepción universal, de la cual la rama española constituía tan sólo una variante estrambótica) podía haber sido tradicionalmente juzgado por los censores españoles como algo alejado de nuestras raíces culturales, pero también como algo infantil, simple y moralmente inocuo. Se asumía que podía llevar aparejada una cierta violencia, pero que ésta se mantenía constreñida dentro de unos límites y estructuras altamente formalizadas, de tal modo que ni siquiera resultaba nociva para los espectadores infantiles. “*La película pertenece a un género ya tipificado, lo que permite no tomar en consideración el fondo de duelos y muertes consabido*”, escribía Florencio Martínez Ruiz acerca de *Un lugar llamado Glory* en su informe fechado el 20 de septiembre de 1965. Manuel Andrés Zabala se expresaba en términos similares en su juicio sobre *El dedo en el gatillo* (12 de enero de 1965): “*Otra del Oeste. Sin problemas de censura, salvo en la estereotipada violencia inofensiva por ambiente y distancias*”. En definitiva, el *western*, siempre según la opinión de los censores, parecía un género apto para todos los públicos —literalmente, así lo reconocía José María Cano en su comentario sobre *Las pistolas no discuten*, redactado en la junta celebrada 1 de diciembre de 1964: “*En su género de películas “western” me parece adecuada para todos los públicos*”; “*Del Oeste, con todos los tiros, muertes y cabalgadas de rigor. Todo tan tópico, tan fuera de ambiente y medio normal al niño, que no ofrece peligrosidad de ninguna clase*”, podemos hallar a su vez en un informe referente a *Los rurales de Texas* fechado el 13 de octubre de 1964—. La estereotipia propia del género podía muy bien justificar cierto exceso de acción en determinadas secuencias: “*No hay inconveniente por escenas. La violencia de la escena*

final es tradicional y dentro del género, no la creo peligrosa”, anotaba Juan Miguel Lamet al respecto de *La tumba del pistolero* (9 de junio de 1964); “*Es un “western” de lucha de “buenos” y “malos”. Violencias y muertes, pero justificadas*” comentaba Luis Gómez Mesa a propósito de *La ley del forastero* (15 de julio de 1965); “*Drama del Oeste americano. Con los consabidos lances y situaciones típicas de esta clase de films westerns. Sin reparos*”, concluía Pascual Cebollada en su informe de censura previa sobre el guión de *Tres dólares de plomo* (5 de agosto de 1964).

Sin embargo, a mediados de los años sesenta algo empezaba a cambiar dentro del *western* español y quedaría reflejado en los correspondientes opiniones de los censores. “*Hay tal violencia, sadismo, brutalidad que, no solamente la hacen inconveniente sino que quizá conviene prohibir en adelante algo de este tipo de cine*”, proclamaba el padre Luis Fierro en su informe relativo al film *Un dólar de fuego* en reunión de la junta celebrada el 12 de agosto de 1965. Sus palabras revestían cierta cualidad profética, pues aproximadamente cuatro meses más tarde (23 de diciembre de 1965) reincidía en el mismo asunto a propósito de otro *western* nacional, en este caso *Johnny West / Johnny West el mancino / Les frères Dynamite* (Gianfranco Parolini, 1965): “*Vuelvo a insistir en que el “género” del Oeste, tal como lo estamos viendo últimamente en coproducciones, y aun en algunas [películas] americanas, está degenerando a una brutalidad sin motivo y un sadismo reiterado que desvirtúan el noble género del “western”*”. Respecto al mismo film, su compañera en lides censoras María Sampelayo añadía: “*Es una serie de brutalidades y muertes inútiles que ya es excesivo. Es una pena que estos guiones se dejen pasar. Están acostumbrando a la gente a [no] respetar la dignidad humana, creo que para la juventud es muy perjudicial. El protagonista, considerado poco menos como un héroe, asesina como a 15 y casi se considera bien*”. Pero el fenómeno no se circunscribía a un puñado de películas concretas, sino más bien constituía una manifestación general de un proceso de evolución (o de degeneración, según se considere) que afectaba a la totalidad del subgénero. La propia María Sampelayo se oponía, por ejemplo, a la calificación para todos los públicos del film *Tres dólares de plomo* en sesión de la Junta de Censura celebrada el 22 de septiembre de 1965 mediante el siguiente razonamiento: “*Me parece que hay un exceso de violencias y tiros. Ya es una excusa no darle importancia a un muerto más o*

menos que creo crea un clima fatal [...] a el niño no se le enseña para nada a respetar a sus semejantes [...] el único procedimiento de eliminar a su enemigo es pegarle un tiro". Más tajante era el comentario de la misma censora respecto al film *Un lugar llamado Glory* (informe fechado el 20 de septiembre de 1965): "*cuantos menos vean este género de película mejor, pues cada vez abundan más y sólo fomentan el maltrato sin motivo ni fundamento*".

Obsérvese que la alarma de los vocales no se limita a determinadas escenas en particular, sino al *western* nacional en general. El cine del Oeste español parecía haberse apartado del modelo genérico —hasta entonces, aceptado sin reparos por los censores— proveniente del cine clásico norteamericano y se había degradado hasta convertirse en una versión desvirtuada del mismo. "*Una cosa es una película del Oeste y otra ésta, basada sólo en tiros y en venganza y donde matarse unos a otros tiene menos importancia que fumar un pitillo*" escribía en su informe (26 de enero de 1965) sobre el film *Minnesota Clay* María Sampelayo, quien junto al padre Fierro, como se apreciará, resultó la vocal de la Junta de Censura que percibió con mayor presteza la deriva a la brutalidad del *western* español en su conjunto. Pero en modo alguno podemos suponer que las opiniones de los dos censores fueran aisladas. La idea de la desvirtuación del género aparece en otros informes como, por ejemplo, los de Luis Gómez Mesa al respecto de *Oklahoma John* (15 de julio de 1965) —"*Aunque pertenece al género del Oeste, es un falseamiento del "western". Demasiada violencia. Falta el héroe, personaje sustancial de estas películas*"— y *Un dólar de fuego* (29 de septiembre de 1965) —"*Violencias constantes. Muchas, demasiadas muertes. Todo recargado con un fin sensacionalista. Se ha copiado del western su aspecto peor*"—.

Se puede apreciar que esta última serie de informes severos que he citado vienen a coincidir cronológicamente en un período temporal que situaríamos en torno a mediados del año 1965, mientras que aquellos otros informes más indulgentes que han sido aludidos en primer lugar tienden a situarse en el período inmediatamente anterior (año 1964 o primeros meses de 1965), salvo alguna excepción concreta. ¿Qué había sucedido en un lapso temporal tan reducido para que se hubiera desencadenado un viraje tan radical en las opiniones de los censores respecto al *western* español? Una forma simple de dar respuesta a

una pregunta compleja sería aludir al estreno de dos films que marcarían el devenir inmediato del cine del Oeste europeo: *Por un puñado de dólares* y *Una pistola para Ringo*.

Al menos en su fase de producción, ningún indicio hacía presagiar que *Por un puñado de dólares* fuera a convertirse en un éxito internacional a gran escala. El experto Christopher Frayling defiende en su reciente biografía sobre Sergio Leone¹ que la idea original de la película partió del propio realizador, profundamente impresionado por el visionado del film japonés *El mercenario* (*Yojimbo*, Akira Kurosawa, 1961), donde se narraba la historia de un *samurai* errante que finalmente lograba deshacerse de la amenaza de dos clanes criminales rivales provocando el enfrentamiento entre ambos. El guión del primer *western* de Leone pivota de tal manera sobre el argumento del film de Kurosawa² (incluyendo guiños textuales a algunas escenas) que a todos los efectos podemos considerarlo un *remake* del mismo trasladado a las coordenadas del cine del Oeste³, como

¹ Frayling dedica el capítulo quinto de su libro (*Sergio Leone. Algo que ver con la muerte*. T & B editores. Madrid. 2002. Páginas 127-169) al comentario exhaustivo de *Por un puñado de dólares*.

² Sin embargo, en el contrato inicial mediante el cual los tres coproductores se comprometían al rodaje del film se mencionaba que la película estaría “*basada en una obra del mismo título original de Víctor A. Catena y Jaime Comas Gil y un guión de Sergio Leone, Duccio Tessari y Hans Billian*”. Así puede leerse en la copia del contrato firmado con fecha 12 de diciembre de 1963 incluida en una carta dirigida por la productora Ocean Films a la Dirección General de Cinematografía el 28 de febrero de 1964.

³ En opinión de Frayling, Leone comenzó el rodaje de *Por un puñado de dólares* confiando plenamente en que sus productores se encargarían de llegar a un acuerdo con el propio Kurosawa acerca de los derechos del film *El mercenario*. Sin embargo, el productor italiano, Arrigo Colombo no parecía especialmente interesado en incrementar el presupuesto de su film por tal ‘nimiedad’. Así describe la situación Frayling: “*Pero quizás el momento más tenso ocurrió a las tres cuartas partes del rodaje, cuando llegó el aviso de la Jolly Film en Roma de que Sergio Leone (y todos los demás) «debían evitar bajo cualquier circunstancia mencionar la palabra Yojimbo», el título original de la película de Kurosawa*”(página 154). La productora del genial director japonés no tardaría en reaccionar, llegando a amenazar a los empresarios italianos con una demanda por plagio. Éstos plantearon una defensa desesperada —y un tanto granujienta—: acusar al propio Kurosawa también de plagio, si bien quedaba por determinar un ‘pequeño’ detalle: ¿qué obra había copiado Kurosawa? Así describe la situación Frayling (reproduciendo un testimonio de un colaborador de Leone, el futuro realizador Tonino Valerii): “*Los abogados que representaban a la Jolly Film y a Leone llegaron a la conclusión de que la mejor defensa era un ataque, e intentaron montar una contrademanda. «Nos dijeron: “Seguramente perderemos este caso a menos que*

algún crítico español percibió con celeridad⁴. Frayling sugiere que fue Tonino Delli Colli, operador de cámara, a quien un Leone todavía ayudante de dirección había conocido en rodaje de *Il Voto* (Mario Bonnard, 1950), quien puso en contacto al realizador italiano con el productor Arrigo Colombo, primo de su esposa. Colombo y su socio, Giorgio Papi, eran los principales responsables de Jolly Film, firma italiana que ya había intervenido en la elaboración de un *western* en coproducción con España, *Gringo*, ya comentado en apartados anteriores y financiado en su vertiente ibérica por José Gutiérrez Maesso. La vinculación pasada entre Colombo y Maesso relaciona al productor español, si bien muy indirectamente, con la génesis de *Por un puñado de dólares*. Una anécdota significativa es la que relata el propio Maesso a propósito del film en su entrevista concedida a Jesús García de Dueñas. En la misma, recordaba cómo había recibido de Colombo la propuesta de participar financieramente en dos *westerns*:

“Poco tiempo después se presentó en Madrid Arrigo Colombo y me ofreció la coproducción de dos westerns en rodajes sucesivos e inmediatos. Eran Las pistolas no discuten, que era su preferida y Por un puñado de dólares, dirigida por Sergio [Leone]; tenía de ésta la idea de que carecía de acción suficiente y no terminaba de convencerle el aspecto físico del actor que Sergio había elegido: Clint Eastwood. No era un genuino galán del Oeste al uso. En aquel momento, y por

podamos demostrar que de hecho fue Kurosawa quien copió una obra literaria anterior, y preferiblemente italiana» (página 155). La obra finalmente seleccionada fue *Arlequín servidor de dos amos* de Carlo Goldoni. Por sorprendente que pueda resultar, la maniobra dio sus frutos y la firma japonesa renunció a acudir a los tribunales, quedando satisfecha ante el compromiso de los productores italianos de cederle los beneficios de explotación del film en territorio japonés.

⁴ Augusto M. Torres escribía en su crítica de *Por un puñado de dólares* publicada en la revista *Film Ideal* (número 178, octubre de 1965): “*La incógnita queda aclarada sabiendo que se trata de un plagio — «plano a plano», como el otro día me decía Germán Lorente— de «Yojimbo», de Akira Kurosawa. Repentinamente cada pieza encuentra su lugar, desde el peculiar guión hasta las extrañas características de los personajes, las imágenes se comienzan a borrar y debajo se adivina la película japonesa, se adivina el lugar ocupado en el original por cada pieza y las variaciones que han dado lugar a esta versión occidental*”.

*única vez en mi vida, yo tenía un socio. Era francés y financiero. Mi socio francés me impidió la coproducción de ambos proyectos y yo me separé de él”*⁵.

Frayling también menciona el film *Las pistolas no discuten*, que, *a priori*, resultaba más interesante a los productores que la propuesta de Leone, provisionalmente titulada *El magnífico extranjero*:

*“Pero Papi y Colombo tenían ahora el capital, dijeron, para invertir simultáneamente en otros dos westerns..., o al menos en uno y medio. El primero tenía ya título (Le pistole non discutono), guión y director (Mario Caiano, alias “Mike Perkins”). Si Leone estaba dispuesto a trabajar dentro de un presupuesto reducido (menos de 40 millones de liras de la Jolly, a cambio de «un pagaré de 45 millones, con lo cual conseguían un excelente beneficio ocurriera lo que ocurriese»), y la garantía de un plazo de rodaje de seis semanas, Papi y Colombo respaldarían también Il magnifico straniero como una forma de «utilizar el material de desecho». Su oferta implicaba usar las mismas localizaciones, la mayor parte del mismo equipo, el mismo vestuario, el mismo tipo de guión e incluso algunos de los mismos actores”*⁶.

Maesso vuelve a ahondar en *Por un puñado de dólares* unas páginas más adelante en el mencionado libro entrevista de García de Dueñas. De nuevo, su testimonio deja en evidencia el limitado entusiasmo que el proyecto dirigido por Leone parecía despertar en su productor italiano:

“Al poco tiempo, Arrigo Colombo me ofreció la coproducción de dos westerns, Las pistolas no discuten, que era su preferida y algo que se llamaba... Por un puñado de dólares, dirigida por Sergio [Leone]. Entre que a Arrigo Colombo no

⁵ Jesús García Dueñas. *José G. Maesso, el número 1*. Diputación de Badajoz. 2003. Página 350.

⁶ Christopher Frayling. *Sergio Leone. Algo que ver con la muerte*. T&B Editores. Madrid. 2002.

le gustaba el actor que había elegido Leone —¡¡Clint Eastwood!!— y a Michel Berard [a la sazón, socio francés de Maesso] tampoco le interesaba el guión... me quedé sin producir ese inmenso éxito”⁷.

Maesso tampoco llegaría a participar en la otra película aludida, *Las pistolas no discuten* / *Le pistole non discutono* / *Die Letzten Zwei vom Rio Bravo* (Mario Caiano, 1964), que repartiría el capital de su producción entre una empresa española (Trío Films, 50%), una italiana (Jolly Film, la firma de Arrigo Colombo, 25%) y una alemana (la poderosa Constantin, 50%). A partir de las citas anteriores se puede colegir fácilmente que este *western* —cuyo título probablemente hoy resulte poco familiar incluso a los aficionados al subgénero— parecía haber recibido por parte del productor italiano un trato diferencial respecto al coetáneo *Por un puñado de dólares*. Incluso se había llegado a un acuerdo con la multinacional Paramount para que se encargara de la distribución de *Las pistolas no discuten* a lo largo y ancho del territorio español⁸. El film también llegó a disfrutar una mínima campaña publicitaria en la revista *Fotogramas* (en el número 846 del semanario se incluía un mini-reportaje promocional a página completa). Todos estos signos apuntan a que la película parecía nacer impregnada en cierto aroma a ‘éxito seguro’, pero, ¿qué motivos justificaban este exceso de confianza en las posibilidades comerciales del film por el que se dejaron llevar sus productores?

No es necesaria una investigación profunda para dar con una respuesta. *Las pistolas no discuten*, a diferencia de *Por un puñado de dólares*, representaba a la perfección el tipo de *western* de moda en la cinematografía hispano-italiana en los años previos a la irrupción de Sergio Leone. Es más, se podría ir más lejos y afirmar que *Las pistolas no discuten* contiene los rasgos arquetípicos del *western* español de la época llevados hasta su extremo, al menos en lo que concierne a la imitación de los modelos norteamericanos. En ese

⁷ Jesús García Dueñas. *José G. Maesso, el número 1*. Diputación de Badajoz. 2003. Página 481.

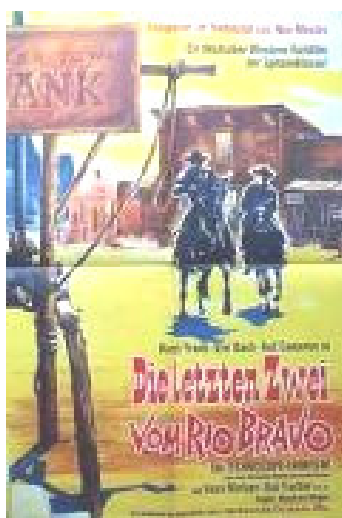
⁸ Rafael Herrero, en su calidad de gerente de la sucursal de Paramount Films de España, S.A., así lo declaraba en carta enviada a la Dirección General de Cinematografía fechada el 16 de diciembre de 1964: “la película española titulada “LAS PISTOLAS NO DISCUTEN” de la productora TRIO FILMS, ha sido adquirida por nuestra Compañía para su distribución en todo el territorio Nacional, por cuyo motivo les rogamos se sirvan concedernos todos los cartones de censura que solicitemos para dicha película”.

sentido, podemos encontrar en el film de Mario Caiano un completo muestrario de las características desgranadas a lo largo del capítulo tercero de la sección anterior: un actor protagonista estadounidense proveniente de las producciones B y del ámbito televisivo (Rod Cameron), la alusión en el guión a alguna figura de la mitología del *Far West* (como se comentó, el personaje protagonista es nada más y nada menos que el *sheriff* Pat Garrett y su antagonista recibe el nombre de pila de Billy; no Billy Bonney como el legendario Billy el Niño, pero sí Billy Clanton, como el no menos conocido contrincante de Wyatt Earp en el *O.K. Corral*) y la sucesión de episodios argumentales inspirados en tópicos recurrentes del género o en *westerns* de renombre. La película se inicia con el violento atraco perpetrado revólver en ristre por Billy Clanton (Horst Frank) y su reticente hermano George (Ángel Aranda) que perturba la idílica paz de una población fronteriza e interrumpe la celebración del matrimonio del *sheriff* local (Rod Cameron), al modo en que ocurría en los primeros compases del clásico *Solo ante el peligro*. El agente de la ley parte en pos de los bandidos y se ve obligado a cruzar la frontera para adentrarse en tierras mejicanas (otro lugar común de un buen número de *westerns*). Allí capturará sin excesiva dificultad a los dos hermanos, pero deberá arrostrar un nuevo peligro: la persecución de los bandoleros capitaneados por el mejicano Santero (José Bódalo), que ansían hacerse con el botín robado al banco. El film se convierte así en un *western* de persecución con representante de la ley custodiando a prisioneros, tema que podemos encontrar en obras del género tan notables como *Camino de la horca* (*Along the Great Divide*, Raoul Walsh, 1951). Finalmente, el infame Billy perecerá a manos de los desalmados bandoleros, pero su hermano George conseguirá recobrar la libertad... supuestamente abandonando a su suerte al *sheriff* Garrett. Éste deberá hacer frente a los hombres de Santero parapetado en un rancho y defendiendo a sus dueños, dos jóvenes hermanos indefensos. Sin embargo, el fugitivo George demuestra su nobleza retornando al lugar acompañado por todo un destacamento de caballería que rescata presto a Garrett y sus protegidos... de tal guisa que se calca casi exactamente el final de otro conocido *western* norteamericano, *Fort Bravo* (*Escape from Fort Bravo*, John Sturges, 1954). Los bandoleros serán puestos en fuga, Santero perecerá a manos de Garrett y este último, en señal de gratitud, dejará a George en libertad para que inicie una nueva vida con la ranchera de la que se ha enamorado⁹. La acumulación de referencias a modelos

⁹ La generosidad del *sheriff* Pat Garrett para con su perseguido despertó un leve malestar en el

norteamericanos llegaba a tal grado en *Las pistolas no discuten* que el crítico Miguel Sáenz le dedicaría un incisivo comentario en las páginas de *Film Ideal* (número 165, abril de 1965):

“Si es verdad que quien copia la obra de otro es un plagio, pero quien copia la de cien es un investigador, Mario Caiano, como firmante del film, se ha hecho acreedor a una beca de la Fundación Juan March. Sus citas-homenajes-plagios (que de todas estas maneras se llaman, según el humor del crítico) se extienden desde Zinnemann a Ford, y están sacadas de sitios tan distintos, que su película se convierte en una especie de gigantesco “collage”. No obstante, es preciso reconocer que es rápido desenfundando el “pancinor” y certero en su manejo, y sabe mantenerse en su silla de director aunque el film se le desbloque”.



Cartel alemán de *Las pistolas no discuten* (1964)

Fuente: <http://www.ofdb.de/view.php?page=film&fid=18485>

censor Pascual Cebollada que denunciaba en su informe (sesión de la junta convocada el 1 de diciembre de 1964) que en “*el desenlace se deja libre al hermano joven de los dos bandidos por el sheriff*”. El mismo problema era destacado por Sebastián Bautista de la Torre, que defendía la clasificación del film para mayores de 14 años por “*la posible confusión en cuanto a la justicia final y la parcialidad en la presentación de los mejicanos*”.

UN WESTERN DE ULTIMA HORA **LAS PISTOLAS NO DISCUTEN**



Las películas del Oeste están de moda, tanto en Europa como en América. Y España, con sus fantásticos exteriores, se ha colocado entre los países productores de "Westerns", favorita de la clientela adicta al género. Paramount avala ahora una coproducción prototipo de las películas del Oeste: "Las Pistolas no discuten", en la que sobresale, la labor del americano Rod Cameron, del alemán Horst Frank y de nuestro compatriota Angel Aranda. En esta misma página van algunos fotogramas de "Las Pistolas no discuten", producción en Technicolor de Trio Films, de próximo estreno en España.

Protagonizada por Rod Cameron, «Las pistolas no discuten» presenta asimismo a Angel Aranda y a Andrea Rubini a quienes vemos en la foto de la derecha.



Página promocional dedicada a *Las pistolas no discuten* en *Fotogramas* nº 846. Enero de 1965.

Conviene que tengamos presente esta pequeña divagación que hemos realizado acerca de un film como *Las pistolas no discuten* porque bien podríamos considerarlo como una definición negativa de *Por un puñado de dólares*. Es decir, el primer *western* de Sergio Leone se va a caracterizar por todo aquello que **no** es la película de Caiano¹⁰... empezando por un nacimiento algo más humilde.

El destino de *Por un puñado de dólares* bien podía ser decisivo para el subgénero, pero desde luego su origen no se diferenciaba mucho del de tantos y tantos *westerns* modestos rodados en nuestro país durante esas mismas fechas. Nació como coproducción a tres bandas entre una firma española, Ocean Films (35%¹¹), la italiana, Jolly Films (40%) y otra alemana, la famosa Constantin (25%). El proyecto se gestaba bajo la denominación de *El magnífico aventurero*¹², para pasar posteriormente al título *Ray, el magnífico*¹³ y, finalmente, al definitivo *Por un puñado de dólares*¹⁴. El guión original se mantenía, sin grandes modificaciones, en todos los casos¹⁵.

¹⁰ Exceptuando la labor de Ennio Morricone como compositor de la banda sonora de ambos films. Sin embargo, el estilo sonoro desplegado en *Las pistolas no discuten* poco tendría que ver con el que caracterizaría a *Por un puñado de dólares* o a futuros trabajos del famoso músico dentro del subgénero.

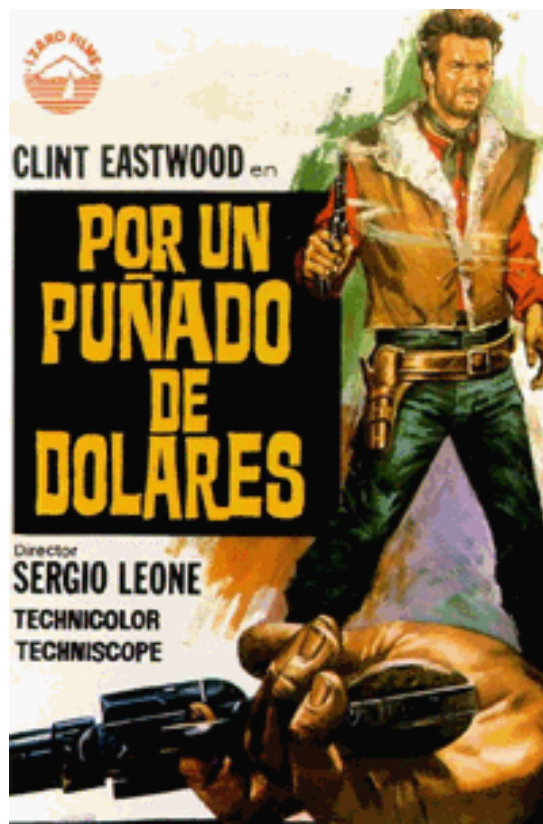
¹¹ La participación española inicial, según contrato firmado por las tres coproductoras el 12 de diciembre de 1963, era del 40%, mientras que el porcentaje correspondiente a Italia descendía al 35%. En carta fechada el 28 de febrero de 1964 Ocean Films informaba a la Dirección General de Cinematografía de un cambio en la distribución de la financiación, de modo que la participación española perdía un 5% del que pasaba a hacerse cargo la firma italiana.

¹² Tal es el título que aparece reflejado en la primera solicitud del permiso de rodaje, con fecha 16 de enero de 1964.

¹³ En realidad, los productores no llegaron a solicitar legalmente a la Dirección General de Cinematografía el cambio de título. Sin embargo, en una carta dirigida desde Ocean Films a la mencionada Dirección General con fecha 5 de junio de 1964, podemos leer: “*Por la presente, plácenos comunicarles que el rodaje de la película “RAY EL MAGNÍFICO” o “EL MAGNÍFICO EXTRANJERO” ha sido efectuado de acuerdo con el guión que en su día fue censurado por la Junta de Censura, que dio su aprobación al mismo*”. La carta venía incluso adornada con un logotipo referido al título *Ray el magnífico*.

¹⁴ El cambio del título sería oficialmente reconocido en diligencia de la Dirección General de Cinematografía de fecha 12 de junio de 1965.

¹⁵ En realidad podemos apreciar dos pequeñas modificaciones en su versión rodada. En primer lugar, el protagonista de la cinta, que en el libreto original nos es presentado como Ray —de ahí el título de *Ray, el*



Cartel promocional de *Por un puñado de dólares* (1964).

Fuente: http://www.ociocaballo.com/articulo/cine2_foto_003.gif

De hecho, el peso específico de la compañía coproductora española, Ocean Films, era tan insignificante que, como el padre de un desamparado protagonista de un cuento de hadas, se vio en la obligación de abandonar a su propia criatura ante la imposibilidad de afrontar los costes de su mantenimiento. Tonino Valerii recuerda en la biografía de Sergio Leone firmada por Frayling: *“el porcentaje de Leone —el treinta por ciento del film— estaba ligado al hecho de que él había traído al coproductor español que había prometido poner treinta millones de liras en el bote. Muy poco, de hecho. Y después de la primera*

magnífico—, un ex-sargento de caballería, pierde su denominación y filiación para convertirse en el típico ‘hombre sin nombre’ incorporado por Clint Eastwood en sus tres colaboraciones con Sergio Leone. En segundo lugar, las dos bandas rivales a las que se enfrenta Ray correspondían originalmente a las familias Rojo y Morales. Aunque se mantuvo el nombre de la primera, el de la segunda quedó anglosajonizado como ‘Baxter’.

semana ya no pagó nada”¹⁶. Efectivamente, los problemas financieros fueron constantes. El día 25 de febrero de 1965, meses antes del estreno del film en España —es más, adelantándose más de medio año a su paso por la Junta de Censura— la propiedad del mismo era puesta en pública subasta por Álvaro Núñez Maturana, productor español de la cinta¹⁷. Como resultado, *Por un puñado de dólares* pasaba a las manos de otra compañía, Ízaro Films, propiedad de José María Reyzábal. La película que había sido concebida bajo una marca vería la luz bajo la divisa de una firma distinta, originando un barullo legal de curiosas repercusiones. El traspaso de la película debió dar más de un quebradero de cabeza a los responsables de la nueva compañía. Así lo demuestra un memorando de la Dirección General de Cinematografía fechado el 9 de junio de 1965 en el que se hace referencia a las

¹⁶ Christopher Frayling. *Sergio Leone. Algo que ver con la muerte*. T&B Editores. Madrid. 2002. Página 152.

¹⁷ En el correspondiente expediente conservado en el Archivo General de la Administración puede encontrarse una copia de la escritura sobre la propiedad del film, redactada por el Dr. Luis Hernández González, notario de Madrid —y firmada por él mismo y Florentino Reyzábal como representante de Ízaro Films— en la que se exponían los siguientes puntos:

“Primero.- Que con fecha 25 de febrero de 1965, en el Juzgado de Primera Instancia e Instrucción número 20 de los de esta capital, fue sacada a pública subasta la película de coproducción tripartita (Italia-Alemania-España) “El magnífico extranjero” o “Por un puñado de dólares”, siendo rematada por Don Vicente Royo Masía, en nombre y con poder de Don Miguel Martínez Martínez, película que hasta entonces pertenecía a la Compañía Española Ocean Films, coproductor español, y cuyo Director propietario era Don Álvaro Núñez M. Maturana.

Segundo.- Que la mentada película fue cedida en remate a Don José María Reyzábal Larrouy, propietario de la marca “Ízaro Films”, el cual aceptó la cesión del remate y consignó el precio del mismo.

Tercero.- Que lo que fue objeto de la subasta es lo siguiente: el negativo de la película “El magnífico extranjero”, título con que se conoce la coproducción, sus copias, bandas de sonidos e imágenes, y derechos de explotación en España y el extranjero.

Cuarto.- El señor compareciente, según concurre, renuncia expresamente a cuantos derechos puedan corresponder a “Ízaro Films” o a su director propietario Don José María Reyzábal Larrouy, para la explotación de la referida película en el extranjero, siempre y cuando que “Jolly films, S.A.” (Sr. Colomba), de Roma, cumpla lo establecido en el contrato de coproducción o esta última autorice a “Technicolor Italiana” al tiraje de veinticinco copias de la película y treinta trailers [sic], para España, sin perjuicio de las que en lo sucesivo pueda solicitar “Ízaro Films”, siempre para su explotación exclusivamente en España”.

dificultades de Ízaro Films para presentar los datos finales de la misma¹⁸ o una carta firmada por uno de los responsables de la productora, Florentino Reyzábal —también el 9 de junio de 1965— en la que solicitaba que el mencionado organismo se aviniese a aceptar una copia en italiano de la cinta para su examen por parte la Junta de Censura y Apreciación al no poder disponer con la suficiente inmediatez de una versión española de la misma¹⁹. El desconcierto debió de alcanzar tal magnitud que el propio Florentino Reyzábal llegaba a solicitar en carta enviada el 12 de junio de 1965 a la Dirección General de Cinematografía que ésta le informase de cuál era el porcentaje exacto de la participación española en *Por un puñado de dólares*. Y para enredar aun más la madeja administrativa, resulta que mientras Ízaro Films —en posesión legal de la película— se encargaba de los trámites de petición del permiso de exhibición —incluyendo el correspondiente paso previo por el órgano censor—, la productora original Ocean Films se cuidaba de solicitar —en

¹⁸ En el memorando, dirigido del Jefe de Sección de Licencias e Inspección de Cine al Secretario Administrativo de la Junta, podemos leer:

“Esta Dirección General autorizó el 10 de abril de 1964 el rodaje de la película en coproducción hispano-italo-alemana, titulada “EL MAGNÍFICO EXTRANJERO”, a la productora española Ocean Films, cuyo propietario es D. Álvaro Núñez M. Maturana.

Dicha película fue puesta a subasta por el Juzgado de 1ª Instancia núm. 20 de Madrid, quien se la adjudicó a D. José Mª Reyzaal Larrouy, propietario de la marca Ízaro Films.

A los efectos de que por esa Junta se tramite la documentación para el examen de dicha película, se señala que el Sr. Reyzaal no puede presentar el documento “datos finales” ya que siendo el propietario de la película como mejor postor en la subasta, carece de los elementos suficientes para presentar el citado documento de datos finales”.

¹⁹ El texto de la carta reza así:

“Por la presente, tengo el placer de comunicarle que con fecha 25 de Febrero del año en curso, fue adjudicada a ÍZARO FILMS en el Juzgado de 1ª Instancia e Instrucción nº 20 de Madrid, la película titulada “RAY EL MAGNÍFICO” o “POR UN PUÑADO DE DÓLARES”, según escrito que obra en esa Digna Dirección, con fecha 1 de Mayo del corriente año.

Como quiera que por parte del coproductor italiano encontramos bastantes dificultades en poder importar las copias que necesitamos para su explotación y teniendo en la actualidad una sola copia en versión italiana, es por lo que solicitamos de V.I. se digne admitir la presente copia en versión italiana, en lugar de la versión española, que es la que debíamos haber presentado, para que de esta manera pueda la Junta de Censura y apreciación de la película censurar la misma”.

instancia fechada el 28 de octubre de 1965— los beneficios públicos derivados del nuevo sistema de protección, puesto que el rodaje de *Por un puñado de dólares* había corrido a su cargo. El por entonces Director General de Cinematografía, José María García Escudero, comentaba dicha solicitud y los resultados obtenidos por la misma en carta dirigida a Jorge Jordana de Pozas el 24 de marzo de 1966:

“Contesto a tu carta del 11 interesándote por la situación de la película “EL MAGNÍFICO AVENTURERO”.

La película fue rodada por OCEAN FILMS en 1964 en coproducción con Italia. En octubre de 1965, OCEAN FILMS, solicitó el amparo del sistema de protección contenido en la Orden de 19 de agosto de 1964, constituido por una subvención del 15% de los rendimientos brutos de taquilla y un anticipo de 1 millón de pesetas con cargo a dicha subvención a entregar en la presentación de la película. Esto ha sustituido al anterior sistema de subvenciones, subvención por clasificación.

En 29 de octubre de 1965 se reconoció a la película la subvención del 15% citada, que se irá abonando durante los 6 años siguientes a la autorización de exhibición a medida que se vayan conociendo los correspondientes rendimientos brutos anuales de la película. En cambio, no le ha sido reconocido el anticipo de un millón de pesetas por informe desfavorable de la Comisión de Protección por no ofrecer la película garantías mínimas de rentabilidad para amortización del mismo”.

Contemplado desde nuestro punto de vista actual, resulta llamativo el olfato de una Comisión de Protección que denegaba el crédito al que iba a ser el primer gran éxito económico del *western* europeo²⁰ bajo el pretexto de una escasa confianza en sus posibilidades comerciales.

²⁰ En el expediente correspondiente a *Por un puñado de dólares* conservado en el Archivo General de la Administración podemos encontrar un Certificado de Control de Taquilla fechado el 3 de junio de 1966 mediante el que se acredita que la película recaudó en el breve período de exhibición comprendido desde su

También en el aspecto artístico el film debió atravesar ciertas vicisitudes. Así, en la instancia de solicitud del permiso de rodaje, presentada el 16 de enero de 1964, se adjuntaba el listado de un reparto inicialmente previsto que poco tendría que ver con el que finalmente incluiría el film. Para cubrir el papel protagonista, el pistolero Ray, se había contado con la presencia del actor norteamericano James Coburn²¹. Varios actores españoles se hacían cargo de papeles relevantes (Antonio Casas como Benito Rojo, Emma Penella como Consuelo, Agustín González como Esteban) y otros quedaban reservados a intérpretes característicos de la coproductora alemana, la Constantin (Mario Adorf como el villano Ramón Rojo, Karin Dor como Marisol). Ninguno de estos profesionales llegaría a participar en el rodaje de *Por un puñado de dólares*. De hecho, las modificaciones injustificadas en el equipo artístico y técnico de la película motivaron una amonestación por parte de la Dirección General de Cinematografía, aunque el cambio de propietario del film y la desorientación legal inmediata hacen comprensible cualquier descuido a la hora de informar sobre los cambios en el rodaje²².

Mucho podría añadirse respecto a las características cinematográficas que definen *Por un puñado de dólares*. Podía aquí insertar mi propio análisis, que se sumaría al ya abundante caudal de literatura dedicada al comentario de la filmografía de Sergio Leone. Sin embargo, un estudio exhaustivo de la obra de tal realizador italiano rebasa con creces los límites establecidos en la presente investigación. Simplemente, me limitaré a indicar esquemáticamente dos innovaciones introducidas en el panorama del *western* europeo por

estreno el 23 de septiembre de 1965 hasta el 31 de diciembre de 1965 la muy estimable cantidad de 6.960.213 pesetas.

²¹ Frayling, en su repetidamente mencionada biografía, se refiere a los actores Henry Fonda y Charles Bronson como primeros candidatos para interpretar el personaje protagonista de *Por un puñado de dólares*. Sin embargo, ambas estrellas rechazaron participar en el film de Leone.

²² La amonestación, proveniente de Licencias e Inspección y fechada el 11 de octubre de 1965, decía así: “Examinados los títulos de crédito de la referida película, se observa que en dichos equipos se han efectuado diversas modificaciones y sustituciones, realizadas sin la debida autorización de este Centro directivo”.

Por un puñado de dólares, ya aludidas indirectamente en las dos citas que abrían el presente apartado.

1. La primera se refiere a una cierta reconceptualización del *western*, que afectaría tanto a la definición de los personajes como a la del propio argumento, y que respondería, a su vez, a un doble fundamento:

- Por un lado, Leone, como buen hijo de su tiempo, parece renovar el género para adecuarlo a los nuevos gustos del público. Clint Eastwood, en las declaraciones reproducidas al iniciar este apartado, se refiere al personaje principal de *Por un puñado de dólares* considerándolo, literalmente, un cruce entre los personajes de James Bond y Shane. Efectivamente, el film de Leone parece compartir con la —por entonces incipiente— saga del más famoso agente al servicio secreto de Su Majestad una predilección tanto por el aspecto más lúdico de la violencia como por el barroquismo en la descripción de algunos personajes (principalmente los villanos)... por no mencionar aspectos formales más anecdóticos, como las siluetas animadas que acompañan los títulos de crédito de *Por un puñado de dólares*, a las que podríamos considerar herederas pobres de las sugerentes psicodelias diseñadas por Maurice Binder para la apertura de los films *bondianos*. La relación entre ambos personajes era percibida, por ejemplo, por Luis Mamerto López-Tapia en su crítica de *Por un puñado de dólares* publicada en el número 39 de la revista *Cinestudio* (noviembre de 1965). Tras hacerse eco del éxito de la película en las pantallas italianas, Mamerto añadía:

“A la vista de estos datos, surge una conclusión: el estilo del film y las causas de su éxito son las mismas que las de los films de James Bond. Todas sus constantes están y se repiten, y la última, el éxito comercial, confirma las anteriores. Por todo esto «*Por un puñado de dólares*» es un film importantes [sic] y se puede profetizar

sobre él, diciendo que posiblemente sea la cabeza, el principio de una serie, de un género, y ya hay datos que lo confirman”.

Ha llegado “El último cowboy”

CLINT EASTWOOD

“Rawhide” su programa el más importante “western” de la T.V. americana

entrevista de JORGE FIESTAS

Fotos (Exclusivas) J. WIZUETA

SUS dos metros largos de estatura hacen de Clint Eastwood uno de los actores norteamericanos con mayor echasiss que han pisado suelo español. Se encuentra en Madrid y muy a gusto, rodando una película iniciada hace escasamente quince días en Estudios Italianos: «El magnífico extranjero». En España, Clint Eastwood no es conocido. Pero raro es el día que su presencia en algún restaurante o lugar similar no es registrada por sus compatriotas turistas. Más de un botigrafo debe de haber ya vaciado este socedón de San Francisco firmando autógrafos en las cartas o menús de sus pasantes. Y es que su popularidad es enorme en un país en el que gracias a la TV son ídolos hoy en cine actores como James Garner o Steve McQueen. «Rawhide» es el título del serial de TV que a semejanza de «Caravanas» o «Bonanzas» continúa exhibiéndose en todo el mundo después de...

—¿Cuántos años, Mr. Eastwood?

—Siete. Con un total hasta ahora de ciento noventa episodios.

—¿De duración?

—Una hora cada uno. Se pasa todas las semanas, de siete y media a ocho y media de la noche, los viernes.

—¿Qué clase de carácter interpreta usted en ellas?

—Bueno, «Rawhide» tiene dos actores principales. Eric Fleming es el chico que saca de apuros al compañero que suele meterse en líos, generalmente por culpa de unas faldas. El compañero, soy yo. Y en casi cada nuevo episodio solemos llevar alguna estrella invitada.

—¿Ha qué hora usted el éxito de la serie?

—Es posible que en la humanidad de los personajes. O simplemente en que éstos caen bien al público. El caso es que habrá «Rawhide» para rato. Porque inmediatamente que termine aquí «El magnífico extranjero» habrá de incorporarme de nuevo a TV para filmar treinta episodios más que ya dejé comprometidos en California.

—¿Se aparta mucho su papel, en su actual película, de «Rawhide»?

—Es totalmente distinto. Esta ha sido una de las razones principales que me hicieron aceptarlo cuando recibí el guión a través de mis agentes en Roma. No



bras que conozco de español a través de mis visitas a Méjico. He pensado en tomar clases durante las pausas que me deje libre el rodaje.

—¿Está usted casado?

—Sí. Llevo ocho años casado, ocho años muy felices, gracias a mi esposa, porque, lo reconozco, yo soy un tipo difícil para convivir. Conoci a mi esposa en la Universidad de California, en donde yo desempeñaba el cargo de instructor de natación.

—Además de estudiar, ¿a qué se dedicaba cuando decidió hacerse actor?

—Era jugador de beisbol. Fui desahogado por un cazatalentos de la Universidad. Con esta casa estuve bajo contrato dos años, después pasó a la RKO hasta



Clint Eastwood (el apellido significa «sueño del Este»), que va a protagonizar en España una película del Oeste, fue jugador de beisbol e instructor de natación. Co-protagoniza con Eric Fleming «Rawhide», programa de televisión que veremos en España.

que surgió el contrato para «Rawhide» con la CBS. Y a partir de ahí es donde realmente se inicia mi carrera, a los veinticinco años de edad. Lo anterior fueron sólo balbuceos.

—¿Veremos alguna vez «Rawhide» en España?

—Tengo entendido que ha sido adquirida ya. Lo que ignoro es cuándo será puesta en pantalla. Debe de ser uno de los pocos sitios en donde todavía no se ha proyectado. Los últimos países en donde fue vendida son Japón y la India. En este último lleva ya tres años.

—¿Pueden continuar alternando cine y televisión?

—Haré cine siempre que me guste el guión. No hace mucho me ofrecieron el papel que interpreta Chuck Connors (Adán) en «Move over Darling» junto a Doris Day. Era una oportunidad en aquel entonces, porque se trataba de la película inconclusa de Marilyn Monroe, tenía una enorme publicidad ya antes de volver a filmarse y un buen reparto. Sin embargo no quise aceptarlo, en contra de los consejos de «managers» y demás. Hace poco la vi y creo que no me equivocué al rechazarla. Habría sido un paso en falso en mi carrera. A las chicas que me escriben semanalmente después de verme en la pantalla pequeña, las hubiera decepcionado. Y esto es algo que hay que cuidar, amigo.

—¿Su mujer es celosa?

—Lo es. Pero razonablemente.

—¿Cuántas veces ha hablado con ella desde que salió de Hollywood?

—Me llama por teléfono casi a diario, a las dos de la tarde (hora californiana), que aquí vienen a ser las once de la noche.

Nota del entrevistador: «Es celosa».

Primera entrevista concedida por Clint Eastwood a la prensa española.
Fotogramas nº 809. abril de 1964

es, o no debe ser, un «western» vulgar. Y el protagonista es una especie de James Bond en el Oeste con ciertas reminiscencias de «Shane». Lo que pudieramos llamar un héroe solitario. Arregla los asuntos de los demás y no tiene que quedarse necesariamente al final con la chica de turno.

—¿Qué es...?

—Marianne Kock o Cook, como se la conoce en Estados Unidos. Es una actriz alemana muy guapa. La película se hace en coproducción con Alemania, Italia y, naturalmente, España.

—¿Es su primera visita a Europa?

—En efecto. Sólo conozco, es un decir, porque prácticamente no tuve tiempo para nada, Roma y Madrid. Aquí espero poder perfeccionar las tres o cuatro pala-

La breve comparación anterior entre el mítico 007 y el hombre sin nombre *eastwoodiano* arroja una conclusión de interés. Ambos personajes parecen condicionados por una misma sensibilidad cinematográfica: la que imponía el público de mediados de los años sesenta. Con Leone, el *western*, un género que había iniciado la década marcado por una aparente decadencia, sintonizaba de nuevo con la audiencia mundial, primordialmente con los espectadores más jóvenes.

- Por otro lado, como buen aficionado al *western* norteamericano, Sergio Leone parece hundir las raíces de su renovación genérica en la contemplación casi devota de la mítica más pura del cine del Oeste clásico, rescatando y desarrollando su dimensión formal hasta transfigurarla en ritual. *Por un puñado de dólares* podía suponer el punto de partida de una nueva concepción del *western* pero, al mismo tiempo, se mantenía fiel al fundamento más tradicional del género. El ‘hombre sin nombre’ incorporado por Clint Eastwood en el primer *western* de Leone sin duda se hallaba próximo a una vieja casta de pistoleros errantes; a esos que, como el Shane de *Raíces profundas* (*Shane*, George Stevens, 1952) mencionado en las declaraciones del actor, aparecían en una población fronteriza, acababan con la amenaza representada por el malhechor correspondiente y, una vez finalizada su labor, se perdían en el horizonte cabalgando mientras su silueta se recortaba contra la luz de un sol en ocaso... aunque las motivaciones del pistolero de Leone resultaran mucho más pragmáticas y menos idealistas que las de sus contrapartidas norteamericanas. Al menos, puede decirse que el ‘hombre sin nombre’ se encontraba más cerca de esta tipología clásica de personajes que de la popularizada por los típicos *westerns* europeos de mediados de los sesenta, con sus protagonistas unidimensionales y despersonalizados, copias de copias de los moldes norteamericanos que, a lo largo del proceso de replicación, habían visto desdibujados sus rasgos fundamentales hasta quedar convertidos en insulsos estereotipos. Ya en su

crítica de *Por un puñado de dólares* incluida en el número 178 de la publicación *Film Ideal* (octubre de 1965), Augusto M. Torres, parecía aludir a la ‘revitalización legendaria’ apuntada por Leone en el film, mencionando las “*míticas características del personaje*” principal que “*sale a caballo de la nada y vuelve a caballo a la nada después de haberse liquidado a los de uno y otro bando y haber liberado a la guapa Marisol de su turbio destino*”. Antonio Castro, en su comentario acerca del siguiente western de Leone, *La muerte tenía un precio*, publicado también en la revista *Film Ideal* (número 200, diciembre de 1966) reincidía en el asunto con más profundidad, al afirmar que “*el protagonista del western había ido perdiendo su carácter legendario, para ir derivando hacia un personaje más cotidiano y real, de tal forma que el western había olvidado su carácter de epopeya, para centrarse más en historias sociológicas y psicológicas. En el film de Leone, al compás de una espléndida balada silbada —obra de Ennio Morricone— aparece “el Manco”; nadie sabe quién es, de dónde viene o a dónde dirige sus pasos, únicamente que va tras los bandidos con cabeza puesta a precio, con objeto de cobrar la recompensa por su captura, y aunque esta vez no llegue Leone a los extremos de Por un puñado de dólares, en que el personaje aparecía y desaparecía misteriosamente entre una nube de polvo o aguantaba impávido el rebotar de las seis balas de un cargador contra su cuerpo, la imperturbabilidad estudiada de Clint Eastwood —en una excelente interpretación—, y ese aire ajeno, ausente e indiferente hacia las cosas de este mundo, le confiere una aureola mítica que se corresponde muy bien con el personaje*”.

2. La peculiar concepción de las escenas de acción y el aumento de la brutalidad en la representación de las mismas es sin duda otra de las novedades que cabe situar en el haber de Sergio Leone... a pesar de que, como queda claramente reflejado en la cita del realizador incluida en el inicio de este epígrafe, siempre se mostrara reticente a asumir su responsabilidad en el progresivo incremento del nivel de violencia que experimentaría el subgénero tras el estreno de *Por un puñado de dólares*. Desde

luego, la manifestación de la violencia en los films del realizador italiano constituye un rico objeto de análisis en cuanto a la concepción estética y ritualizada de la misma. Sin embargo, dados los objetivos particulares que guían la presente investigación —más interesada en el propio subgénero que en la obra de Leone, independientemente de la relevancia de la misma— se eludirá cualquier comentario a ese respecto. Por el contrario —y aunque tal decisión implique contravenir el deseo de desvinculación del propio Leone respecto de la obra de sus ‘hijos bastardos’, es decir, de sus imitadores— me centraré en un aspecto mucho más relevante para nuestros propósitos: como fue percibida la potente carga violenta presente en *Por un puñado de dólares*. Y la conclusión es clara: superaba con creces la esperable en cualquier *western* —europeo o norteamericano— de la época.

El tema de la violencia queda reflejado en la totalidad de los comentarios (fechados el 29 de enero de 1964) redactados sobre el guión del film por los funcionarios encargados de su censura previa. El padre Stahelin advertía que *"En la realización se ha de cuidar en general el excesivo sadismo de algunas imágenes de lucha"*. José María Cano era más específico y añadía una pequeña lista de escenas que podían resultar potencialmente problemáticas en el rodaje:

“Todo el relato está en la línea de los famosos “westerns”. Aquí el drama se crea por la lucha despiadada, encarnizada, sádica. Debe cuidarse en la realización para suavizar el clima de brutalidad y violencia en general, más concretamente señalo:

Págs. 87 y sgs. Cementerio.

Págs. 175. Vapuleo de Ray (brutalidad).

Pág. 207. Tortura de Silvanito.

Pág. 210. Id.

Pág. 225. Piripero midiendo los cadáveres

Con estas propuestas, puede autorizarse”.

Por último, la visión más negativa corresponde a Sebastián Bautista de la Torre, quien parecía ligeramente tentado por la posibilidad de prohibir el rodaje. Asimismo, el censor quedaba conmocionado no sólo por la dimensión cualitativa de la violencia desplegada por el libreto, sino también por su dimensión cuantitativa, tomándose la molestia de contabilizar hasta un centenar de muertos desperdigados por entre sus páginas:

“Si el exceso de violencia puede justificar la prohibición, creo que en este caso se acredita bien. El guión es un buen pretexto para que por espacio de una hora y media el pistolero Ray le esté dando al gatillo sin tregua. Entre escenas individuales y colectivas el número de muertos se acerca a los cien, cifra muy elevada si se tiene en cuenta que no se trata de acciones bélicas sino puramente civiles y personalísimas.

No encuentro razones para la prohibición, pero reconozco que en esta ocasión a los guionistas se les ha ido un poco la mano y que haría un favor a la serenidad del público rebajándoles unos cuantos cadáveres”.

Precisamente podría considerarse este carácter cuantitativo de la violencia presente en *Por un puñado de dólares* como un factor clave que ligaría el film de Leone con cierto sustrato de la literatura popular *western* en nuestro país. En concreto, con el sustrato menos refinado de la misma —en el sentido de ‘menos elaborado literariamente’ que quedaría en las antípodas de la literatura del Oeste más ‘distinguida’ representada por Mallorquí— pero muy popular entre los lectores españoles, que vendría personificado paradigmáticamente en la figura de Marcial Lafuente Estefanía. Al menos esta opinión era defendida por Luis Mamerto López-Tapia en su crítica a *Por un puñado de dólares* ya mencionada (número 39 de la revista *Cinestudio*):

“Si buscásemos un precedente en la literatura del Oeste sería difícil que lo hallásemos en las novelas norteamericanas. El limpio y bondadoso Zane Grey, con su poesía casi bucólica, no nos sirve para esto. Sin embargo, examinando esta literatura barata, casi mal escrita, para un público muy simple y sin cultura,

literatura «western», que sólo se escribe en Europa, aunque sus autores firmen con nombres americanos, podemos hallar una pista para encajar este tipo de films como el que ahora tratamos. Concretamente un autor, conocido en España, muy leído totalmente en serio por gran parte de un público y tomado a broma, con parodia, por otro sector a causa de su exageración en las historias que narra. Me refiero a M. L. Estefanía, monstruo sagrado de la literatura barata del Oeste en España. En las novelas de Estefanía el recuento aproximado es el de un muerto por página. En «Por un puñado de dólares» la cuenta es de un muerto por minuto de proyección”.

En cualquier caso, el incremento del número de muertes violentas acaecidas durante la narración constituirá una de las constantes en el posterior devenir del subgénero. Se diría que los censores encargados del juicio previo de los guiones de futuros *westerns* parecían haber encontrado un nuevo e irónico pasatiempo en el recuento de cadáveres, tal vez como una forma de combatir el tedio que debía de provocarles la lectura de unos libretos donde la calidad creativa brillaba por su ausencia. Cabría citar, por ejemplo, el caso del vocal José María Cano, que en su informe (12 de mayo de 1965) dedicado a *¿Por qué seguir matando? / Perché uccidi ancora* (José Antonio de la Loma, 1965), una de las películas que con mayor fundamento podríamos considerar ‘heredera bastarda’ del primer *western* de Leone, escribía: “*Furor y sadismo vengativo en una escalofriante cosecha de “fiambres” de ambas partes. Mal contados, hasta veinticinco. Buen negocio para la funeraria del lugar*”.

Fuera como fuese, el caso es que, a pesar de las reticencias de algunos censores, el guión de *Por un puñado de dólares* recibiría el visto bueno de la Dirección General²³. Una vez rodada la película, ésta volvía a someterse al veredicto del organismo directivo que aprobaba su exhibición, si bien restringida a un público mayor de 18 años... decisión que,

²³ El dictamen completo fue el reproducido a continuación: “*FAVORABLE con la siguiente advertencia: Deberán cuidarse a lo largo de la película especialmente las escenas de las páginas 87 y siguientes, que la abundancia y exceso de realismo en los planos de violencia y brutalidad no supongan una transgresión de la Norma 12*”.

obviamente, los censores de nuevo justificaban aludiendo a la carga violenta de la cinta²⁴. El sadismo incorporado por el film —considerado como una de sus peculiaridades más distintivas— también resultó un tema recurrente en las críticas aparecidas en la prensa especializada española. Augusto M. Torres, en su ya citado comentario publicado bajo la cabecera de *Film Ideal*, se manifestaba al respecto atribuyendo el exceso de brutalidad a la condición de copia de una obra de Kurosawa (o, en sus propias palabras, “*plagio*”) que caracterizaba a la película de Leone:

“Como único atractivo quedan una abundante colección de escenas de sadismo totalmente gratuitas —como era de esperar, proviniendo de Kurosawa—, a las que se ha añadido un final tendiendo a la comedia, que bien realizadas habrían podido dar lugar a unos sensacionales resultados, desde el punto de vista de eficacia, frente al público”.

También Luis Mamerto López-Tapia, desde su aludida crítica aparecida en *Cinestudio*, había quedado impresionado por el contenido sádico y violento del film. No obstante, tal constatación no impedía que asimismo reconociera méritos originales y creativos a la dirección de Leone:

²⁴ Todos los informes censores que se conservan referidos a *Por un puñado de dólares* (enjuiciada en sesión celebrada el 23 de septiembre de 1965) aluden expresamente a la excesiva carga violenta del film. A continuación reproduzco los comentarios firmados por los distintos vocales de la junta:

José María García Escudero: “*Por la violencia y crueldad sólo es apropiado para mayores de 18 años*”.

Miguel Cerezo: “*Demasiadas muertes, violencias, torturas y sangres*”.

Luis Ayuso: “*Excesiva violencia para menores. Norma 25*”.

Marcelo Arroita-Jáuregui: “*La crueldad de las escenas de lucha no son para menores*”.

Víctor Aúz: “*La crueldad y violencia de la película no la hacen autorizable para menores de 18 años*”.

José María Cano: “*Aun dentro del género y del guión aprobado es evidente el ensañamiento y sadismo en la violencia. Por mi parte realizaría una suavización del film cortando planos determinados claramente rechazados por la norma 12 en los rollos 7, 8, 9 y 10*”.

Sebastián Bautista de la Torre: “*El exceso de violencias no es propio para menores*”.

“Modernamente en el cine ya ni los niños se asustan ni se impresionan ante la sangre, que todo el mundo sabe que es falsa y nadie cree en ella. El sadismo del film es quizá más sutil, algo más ideológico que todo eso. Se encuentra en ese gusto macabro por la muerte, en esos tipos desquiciados del enterrador y el campanero, en el regusto por las matanzas, en los asesinatos fríos y a traición con el aniquilamiento de toda una familia, en el ambiente de aquel pueblo de locos sedientos de sangre.

Éstas son quizá las garras comerciales del planteamiento del film en su idea o guión. Sin embargo, lo que allí era una tara con vistas a su validez artística, en la realización cinematográfica ha sido totalmente superada gracias al talento desplegado, que tiene fuerza por sí mismo y no necesita apoyarse en el gancho comercial del sadismo para conseguir una brillante expresión.

Hechas estas consideraciones, y quizá objeciones, a la temática, debemos decir que el film es probablemente uno de los de más perfecta factura en el panorama cinematográfico de este año”.

El éxito internacional de *Por un puñado de dólares* puede eclipsar la responsabilidad del aumento de violencia en el subgénero atribuible a otro film que también resultó todo un fenómeno en la taquilla italiana, *Una pistola para Ringo*. En la administración española, Alfonso Balcázar, en nombre de su empresa familiar —coproductora del film (al 30%) junto a la firma italiana P.C.M. Produzioni Cinematografiche Mediterranee (70%)—, presentaba la solicitud de permiso de rodaje con fecha 21 de diciembre de 1964, con el título originalmente previsto *Demasiados muertos para un hombre solo*. El cambio de denominación por la definitiva *Una pistola para Ringo* sería solicitado con fecha 7 de junio de 1965²⁵. Duccio Tessari abordaba el rodaje de su

²⁵ Si hacemos caso a una breve noticia aparecida en la sección “La semana de actualidad” del número 872 del semanario *Fotogramas* (2 de julio de 1965), la permuta de título obedecía a intereses de los productores italianos, pensando ya en la secuela del film, *El retorno de Ringo*: “*“Demasiados muertos para un hombre solo” estrenada ya, y con éxito, en Roma ha dejado de llamarse así para convertirse en “Una pistola para Ringo”, sin duda para que tenga una mayor relación con su continuación*”. En España llegaría a estrenarse ya por su segunda denominación, pues la cinta llegaría a nuestras salas de exhibición mucho más tarde que en el mercado italiano. El retraso cabe ser imputado a la Dirección General de Cinematografía,

primer *western* contando con una breve filmografía a sus espaldas —tres películas— que le había proporcionado una cierta relevancia crítica en Italia.



Ilustración publicitaria de *Una pistola para Ringo* (1965).

como queda reflejado en la siguiente queja enviada por Fernando Blanco (de la productora Balcázar) a tal órgano directivo con fecha 12 de junio de 1965: “*Resulta paradójico el hecho, que mientras en el territorio italiano se está explotando la película, en nuestro territorio, solamente nos conceden permiso provisional de rodaje, como consecuencia de no estar aprobada en el Parlamento Italiano la ley de protección al cine, considerando que los beneficios de la coproducción están condicionados a la promulgación de la referida Ley Italiana. Nosotros consideramos que la condicionalidad de las comunicaciones italianas se refieren a la forma de hacer efectiva la protección. Sin embargo, la explotación de la película sigue su curso normal, como se desprende de las fotocopias que adjuntamos a V.I. Por todo lo expuesto, ruego a V.I. considere de nuevo la situación de esta coproducción y al comprobar que la película se está explotando en régimen de coproducción Italo-Española en el territorio italiano nos entreguen el Cartón de Rodaje de la citada película, para continuar los trámites de presentación a censura e iniciar el expediente de protección que corresponda*”.

Así presentaba O. Montero, colaborador de la revista *Fotogramas*, al realizador en el prefacio de la entrevista a Tessari aparecida en el número 858 (26 de marzo de 1965) de la mencionada publicación:

“Duccio Tessari es un director italiano muy importante. Pertenece a la última promoción de directores y ha demostrado en tres films su categoría. Ellos son “Los titanes”, film con el que debutó y que es una humorada de las películas de romanos, “Proceso en Venecia” y “Un deseo de morir”, la película que [re]presentará oficialmente a Italia en el próximo Festival de Cannes o de Berlín. Ahora, Duccio Tessari está en Barcelona dirigiendo “Demasiados muertos para un hombre solo””.

De las tres obras citadas por Montero nos interesa particularmente la primera, el *peplum* titulado *Los titanes* (*Arrivano i titán / Les titans*, 1962), por el considerable sentido irónico con el que Tessari impregnó la narración. Un espíritu moderadamente satírico que el realizador trasladaría a su nuevo film, como él mismo se encargaba de aclarar en la mencionada entrevista publicada en *Fotogramas*:

“—«Los titanes» y «Demasiados muertos para un hombre solo», ¿tienen finalidades parecidas?

—Sí. Son similares. Son dos ironías sobre dos temas clásicos: los films de «romanos» y las [sic] «westerns». En la película que ruedo ahora, en cada dos páginas de guión ocurre algo. O hay un muerto, o un herido, una caída de caballo, una pelea... Hay más muertos en mi película que en Hiroshima después de lanzar la bomba atómica”.

Efectivamente, acción no faltaba en la cinta de Tessari, que sin duda hacía honor al título originalmente previsto para la misma, *Demasiados muertos para un hombre solo*. La película se abre con el duelo mantenido entre el pistolero Ringo (Giuliano Gemma) y los cuatro hermanos Benson, que pretendían vengarse del mismo pero que hallarán la muerte en el enfrentamiento. Como resultado, Ringo es encarcelado por el *sheriff* local (George

Martin, siempre ubicuo en el *western* español de mediados de los sesenta). No obstante, Ringo no constituye el principal problema al que el representante de la ley deberá hacer frente: paralelamente, una banda de forajidos encabezados por el cruel Sancho (Fernando Sancho) y la bella Dolores (Nieves Navarro) perpetra el robo del banco local y huye con el botín, refugiándose en un rancho propiedad de un coronel retirado (Antonio Casas), padre de la prometida del *sheriff*, Ruby (Lorella de Luca), que son tomados como rehenes.



Giuliano Gemma y Fernando Sancho en *Una pistola para Ringo* (1965).

Fuente:

<http://www.spaghettiwesterns.com.ar/Imagenes/PistolaParaRingo/PistolaParaRingoUSALobbyCards3.jpg>

Cercada la hacienda por una partida dirigida por el *sheriff*, los secuestradores tratarán de imponer sus condiciones. Pretenden huir con su botín y para ello exigen la retirada de los agentes de la ley, o de lo contrario ejecutarán periódicamente a sus rehenes, comenzando con los peones de la hacienda. Ante la imposibilidad de un asalto directo y apremiado por la crueldad de los bandidos, el *sheriff* decide recurrir a una medida desesperada: liberar a Ringo para que se mezcle entre los forajidos y consiga acabar con

ellos sin poner en peligro las vidas de los secuestrados (“*Quizás un solo hombre armado y decidido pudiese entrar en la hacienda y conseguirlo*”). El pistolero sólo aceptará la misión a cambio de una jugosa porción del botín que el *sheriff* accede a concederle a regañadientes. Ringo llega al rancho haciéndose pasar por un forajido perseguido por la justicia y desarmado (condición ésta que justifica el título definitivo de la película, pues el atribulado vaquero pasa buena parte del metraje tratando de hallar un revólver que le permita superar a sus adversarios —como dice Ringo, “*Hay un viejo proverbio en Texas que dice que Dios creó a los hombres iguales pero un colt les volvió distintos*”—). Finalmente, Ringo acabará en un duelo con la vida de Sancho y liberará a los cautivos, perdiéndose cabalgando en el horizonte... no sin antes sustraer 15.000 dólares del botín devuelto, ¡el porcentaje del mismo que le había sido prometido por el *sheriff*!



Giuliano Gemma y Lorella de Luca en *Una pistola para Ringo* (1965).

Fuente:

<http://www.spaghettiwesterns.com.ar/Imagenes/PistolaParaRingo/PistolaParaRingoUSALobbyCards5.jpg>

Una secuencia ejemplifica de forma esencial el sentido paródico que domina todo el film. Se trata del mencionado desafío que pone a prueba el *colt* de Ringo frente a la de sus cuatro contrincantes, los hermanos Benson, y que tiene lugar antes de que aparezcan los títulos de crédito. Poco antes del enfrentamiento, contemplamos a Ringo jugando alegremente a la rayuela, saltando a la pata coja junto a varios niños sobre una cuadrícula dibujada con tiza sobre el suelo. Entonces aparecen los Benson. El infantil pistolero responde a sus provocaciones advirtiéndoles a sus pequeños amiguitos que ahora van a presenciar un juego más divertido: “*El primero de estos cuatro señores que pise la raya caerá con una bala entre los ojos*”. Tessari establece así una clara asociación entre el mundo de la diversión infantil y la atmósfera violenta y ritualizada del duelo *western*: en ambos casos se trata de un juego. El espectador queda de este modo advertido de que el posterior devenir argumental debe ser interpretado como un esparcimiento irónico, como una diversión para un público que, a pesar de ser adulto, regresa a un estadio infantil gracias a la magia de la sala cinematográfica. Tessari comparte con Leone su tendencia a la exageración —fijémonos en el duelo inicial, en el que Ringo, como el ‘hombre sin nombre’ de *Por un puñado de dólares*, es capaz de acabar sin pestañear con cuatro rivales a la vez— y a una concepción original y visualmente rebuscada de la violencia —que en *Una pistola para Ringo*, más que en los duelos, resulta patente en los más diversos procedimientos de asesinato administrados por Sancho y los suyos en las sucesivas ejecuciones de los peones rehenes: el bandolero acaba con uno de ellos disparando despreocupadamente hacia atrás mientras se afeita; posteriormente los forajidos reúnen a los peones alrededor de una mesa, apuestan sobre cuál va a resultar su próxima víctima y uno de ellos lanza sobre el tablero un revólver que al dispararse mata a un rehén al azar...—. Pero en todos estos detalles se adivina sin dificultad un sentido paródico, una autoconciencia narrativa que recuerda al espectador que se halla ante una mera representación, un gigantesco teatro de marionetas. Como apunta Rubén Lardín, haciéndose eco de unas declaraciones del propio realizador (en su artículo sobre Tessari dentro del número monográfico recientemente dedicado por la revista *Nosferatu* al cine del Oeste europeo que significativamente titula “Duccio Tessari. Jugar a vaqueros”), tal vez “*la principal diferencia entre él y Leone era que Leone se creía lo que hacía*”²⁶. Tessari demuestra su amor por el género respetando las viejas

²⁶ *Nosferatu* 41-42. Octubre 2002. San Sebastián. Página 168.

convenciones del mismo en su dimensión formal, pero manifiesta su carácter transgresor — casi podríamos decir que retozón— llevando aquellas convenciones hasta sus extremos. Así, los personajes principales responden a estereotipos bien conocidos por los aficionados al *western* —el viejo militar de refinados modales, el bandido sin escrúpulos, la chica mala de buen corazón, etc.— pero exagerados hasta lo indecible —tomemos por caso el coronel interpretado por Antonio Casas, cuya educación resulta tan exquisita que hasta le impele a celebrar la Nochebuena como si nada anormal ocurriera en su hacienda, invitando incluso a cenar a sus captores—. Si podemos considerar una convención del *western* de Hollywood tanto la preocupación por garantizar la supervivencia de los protagonistas al final de la narración como un cierto desinterés por la suerte de personajes secundarios o incluso figurantes (sobre todo no anglosajones: mejicanos, indios... frecuentemente eliminados sin procurar la menor perturbación emocional al espectador), Tessari desarrolla el tópico hasta sus límites en las escenas de ejecución de los peones mejicanos, rodadas con más ironía que sadismo. La aparente despreocupación de Tessari por estos personajes —que en el film quedan reducidos al papel de meros comparsas cuya única finalidad narrativa parece ser morir de forma espectacular a manos de Sancho y los suyos—, exagerada hasta lo absurdo, se diría pretende despertar la conciencia del espectador, alertándole, precisamente de la presencia del tópico o convencionalismo. Si a todo esto añadimos algunos toques casi surreales —por ejemplo, Santos obligando a una orquesta a tocar sus instrumentos durante su fuga tras el asalto al banco o el duelo final entre éste y Ringo en un salón sobrecargado de adornos navideños— podemos hacernos una idea de los varios puntos de interés que presenta el film de Tessari.

Sin embargo, la tensión entre el respeto al tópico y la innovación que exhibe *Una pistola para Ringo* tiñe de cierta ambigüedad cualquier interpretación del film. Observemos por ejemplo la escena que clausura el mismo: Ringo, como un héroe tradicional del Oeste, parte cabalgando hacia el ocaso una vez ha cumplido su misión. Pero también es cierto que Ringo, al igual que el nuevo tipo de héroe introducido en el subgénero por Leone, no ha obrado por principios, sino por unos motivos económicos que quedan simbolizados en esos 15.000 dólares que se cobrará del botín recuperado en concepto de pago por sus servicios. El propio Tessari parecía consciente de esta paradoja en su ya aludida entrevista concedida a *Fotogramas*, en la que ironizaba sobre el carácter ‘político’ de su obra:

—¿A usted le califican de anticuado?

—No, no... Me califican de demasiado político.

—¿Este «western» también tiene fondo político?

—Sí, pero no lo van a entender. Es la historia de doce pobres bandidos que roban y matan, pero que pasan de todo para salir adelante.

—¿Cómo calificaría usted esta película?

—Para mí es un film de descanso, una diversión”.

El matiz contradictorio del realizador italiano quedaba insinuado ya en el mismo título de la entrevista: “*Duccio Tessari: cine de minorías para la mayoría*”. Así se justificaba el director de *Una pistola para Ringo*:

—¿No es partidario del cine de minorías?

—Me parece una tontería hacer una película para 18 amigos. También me parece una tontería rodar una película que para comprenderla haga falta haber estudiado bachillerato, filosofía y letras y tres años de especialización.

—¿Su cine es muy comercial?

—Lo es, porque va dirigido a la masa. A mí me interesa que mis películas las vea el máximo de gente. Por eso mi cine es comercial. Hay que hacer películas que interesen al público y que a la vez tengan un fondo. Jamás haría una película, por importante que pudiera ser, si va dirigida a un sector del público. Quiero hacer cine de minorías dirigido a la mayoría. Por ello empleo medios espectaculares que sirven de reclamo. Un film muy minoritario, pero con Brigitte Bardot de estrella... Este sí lo hago. Sin B.B., no”.

Esta ambigüedad presente en *Una pistola para Ringo* pareció sorprender a Jaime Picas en su correspondiente crítica publicada en el número 929 de la revista *Fotogramas* (5 de agosto de 1966). En opinión de Picas, la película no estaba a la altura del potencial talento de su realizador:

“Duccio Tessari es director para mayores empresas que esas en las que viene empeñándose desde hace tiempo. Nos referimos a sus series de «westerns» y películas más o menos mitológicas. Pero allá él con su vocación y sus ambiciones. Es el caso que obras como la común y poco original que ahora comentamos, «Una pistola para Ringo», no habrán de llevarle muy lejos en su carrera. A pesar del buen oficio del director italiano, a pesar de la buena apostura y el esforzado trabajo de Giuliano Gemma —otro que va demorando demasiado la posibilidad de pasar a superiores estadios artísticos—, a pesar de las afortunadas, pero reiteradas payasadas de Fernando Sancho en sus mejicanos «de pega», la película no rebasa —bien es verdad que no aspira a rebasarlo— el nivel de cine de segunda clase con agravantes de apresurada ambientación y afanes de halagar un público que, si desea serlo, no por ello se muestra incapaz de admitir un cine algo menos «halagador»”.

El miembro de la Dirección General de la Cinematografía y ocasional crítico fílmico Marcelo Arroita-Jáuregui pareció interpretar más acertadamente las intenciones de Tessari y supo percibir el carácter de farsa que caracterizaba su película, situándolo en relación con el humor paródico de *Los titanes* en su informe de censura previa el libreto firmado el 13 de enero de 1965:

“La trama, por lo demás, se corresponde con una historia del Oeste, centrada en la figura de una especie de “Billy the Kidd” [sic], que en este caso se llama “Cara de Ángel” [apelativo que recibe Ringo a lo largo del film] y es aficionado a jugar, entre muerto y muerto, a la rayuela. Es un pistolero, pero sólo contesta a las provocaciones y en la historia se pone, a su manera, de parte de la ley y frente a los forajidos.

El guión atesora todas las violencias con pólvora que sean concebibles, todos los tópicos “westernianos” más tópicos: la muchacha educada en Boston, el caballero, la pecadora conquistada y transformada por la galantería, los bandidos zafios, etc., hasta el punto de que, por la misma exageración, se convierte en una

especie de inteligente parodia, al modo que otra película del mismo autor, “Los titanes”, se convertía en una parodia de películas “pre-romanas” ”.

Sin embargo, el comentario de los compañeros de Arroita-Jáuregui en la censura previa pareció centrarse en un único aspecto, la violencia excesiva presente en el guión. “*Muchas violencias, muchas salvajadas, muchas, muchísimas muertes en una trama del Oeste. Deben suavizarse las violencias en la realización (muerte de criados) para no incurrir en la Norma 18*”, escribía José María Cano. También el padre Manuel Villares parecía conmovido por la ironía un tanto sádica de las escenas de ejecución de los peones secuestrados. Así se expresaba en su correspondiente informe: “*Película del Oeste, bastante cargada de violencia sobre todo en las secuencias en que se apuestan a ver quién mata a los criados puestos en fila por el procedimiento de la ruleta rusa. (Pág. 104 y en otras ocasiones). Creo debería suprimirse*”. El propio Arroita-Jáuregui aludía también a la violencia del guión dedicándose al ya tradicional recuento de cadáveres con suma ironía:

“De acuerdo con el título [original: Demasiados muertos para un hombre solo] —que, por otra parte no parece tener más misión que alertar a los posibles espectadores—, y teniendo en cuenta que en la página 29 se puede calcular el número mínimo de cuatro muertos aunque es susceptible de aumento de acuerdo con la acción, a lo largo del guión pueden contarse 44 muertos, si bien no todos corren a cargo del mismo matador, sino que están armoniosamente repartidos”.

A pesar de tales inquietudes, el guión recibiría la luz verde censora sin ningún tipo de trabas. Pero, una vez rodada, *Una pistola para Ringo* experimentaría nuevas dificultades al someterse a su último examen administrativo: tres de los quince vocales que participaron en la correspondiente sesión (celebrada el 18 de noviembre de 1965) defenderían la prohibición del film²⁷. Sin embargo, sería aprobada por mayoría la calificación del mismo para mayores de 18 años.

²⁷ Desgraciadamente, no se conservan en el *dossier* correspondiente al film guardado en el Archivo General de la Administración los informes de los censores que enjuiciaron el film de Tessari en la mencionada sesión.

Tal vez las semejanzas que pueden establecerse entre *Por un puñado de dólares* y *Una pistola para Ringo* hallen su fundamento, si quiera parcialmente, en el paralelismo que vincula los inicios cinematográficos de las respectivas carreras de sus dos realizadores. Leone constituye la punta más visible de una generación de cineastas que en su infancia y adolescencia habían devorado con fervor el cine de género norteamericano — particularmente el *western*— y que en sus primeros pasos profesionales habían participado en producciones de naturaleza genérica —si bien dentro de la moda ‘*peplum*’ que se adueñó del cine italiano desde mediados de los años cincuenta— muchas de las cuales con participación *hollywodiense*. Leone y Tessari habían coincidido precisamente en el rodaje de varios films. Por ejemplo, como ayudantes de dirección en la coproducción hispano-italo-alemana-monegasca *Los últimos días de Pompeya* / *Gli ultimi giorni di Pompei* / *Die Letzten Tage von Pompeji* (Mario Bonnard, 1960) interpretada por la hercúlea estrella norteamericana Steve Reeves... cuyas circunstancias de producción no debieron de diferir mucho de las de los futuros *westerns* europeos. En la mencionada película también intervendría (como guionista y director asistente de la segunda unidad) otro realizador vinculado en el futuro al subgénero, Sergio Corbucci. Christopher Frayling reproduce en su biografía sobre Leone unas declaraciones de Corbucci en las que éste reflexionaba sobre la influencia que su experiencia en el género ‘de romanos’ ejercería sobre su posterior producción *western*:

“Vi que en España había esos magníficos caballos, esos extraordinarios cañones, ese paisaje desértico que se parecía mucho a México, o a Texas, y más bien como yo imaginaba que serían. Así que mientras estábamos rodando *Pompeya*, a menudo nos decíamos los unos a los otros: “espera un minuto, podríamos hacer un sorprendente *western* aquí, ¿no crees?”²⁸.

²⁸ Christopher Frayling. *Sergio Leone. Algo que ver con la muerte*. T&B Editores. Madrid. 2002. Páginas 104-105. Las declaraciones citadas por Frayling fueron originalmente publicadas en Franca Faldini y Goffredo Fofi (eds.). *L'avventurosa storia del cinema Italiano 1960-9*. Feltrinelli, Milán. 1981. Páginas 286-288.

Según Frayling, el futuro director italiano consideraba que el *peplum* no sólo había proyectado su sombra sobre el *western* en cuanto a aspectos logísticos, sino también en aspectos creativos y argumentales:

*“Además, Corbucci afirmaba que muchas de las características del péplum (el superhéroe, el entorno desértico, el espectacular estilo visual, los duelos ritualizados, la irónica relación con Hollywood) iban a ser trasladadas al próximo gran ciclo comercial de Cinecittà”*²⁹.

De hecho, Corbucci había rodado prácticamente de forma simultánea a la filmación de *Por un puñado de dólares* su primer western, *Minnesota Clay*, aludido ya en un capítulo previo con motivo de la participación en el mismo del actor norteamericano Cameron Mitchell.



Imagen promocional de *Minnesota Clay* (1964).

Fuente: *Nosferatu* nº 41-42. San Sebastián. Octubre 2002.

²⁹ Christopher Frayling. *Sergio Leone. Algo que ver con la muerte*. T&B. Madrid. 2002. Página 105.

Desde luego, el debut cinematográfico de Corbucci en el subgénero no alcanzó la notabilidad de las obras de sus coetáneos Leone y Tessari, pero en la película pueden percibirse algunos rasgos característicos que la aproximarían a aquéllas. El film narra las peripecias de Minnesota Clay (Cameron Mitchell), vaquero evadido de una presión federal en la que cumplía condena por un crimen que jamás había cometido. Clay regresará a su población natal, ahora sometida al imperio de dos facciones de violentos forajidos enzarzados en una cruenta guerra civil: la banda mejicana capitaneada por el general Domingo Ortiz (Fernando Sancho) y los sádicos pistoleros de Fox Cinco Dedos (Georges Rivière), verdadero responsable de la fechoría que envió a Clay a presidio. La originalidad de la narración descansa en la progresiva ceguera que aqueja al protagonista, de modo que éste deberá enfrentarse en su duelo final frente a Fox guiado únicamente por su sentido del oído... El tintineo de una pulsera que Clay había regalado a su hija —a quien Fox toma como rehén— resultará providencial para el vaquero, pues así logrará estimar la posición de su rival y acabar con el asesino³⁰.



Minnesota Clay (1964).

Fuente: *Nosferatu* nº 41-42. San Sebastián. Octubre 2002.

³⁰ Una secuencia ciertamente original, pero que desde luego tampoco justificaba la exagerada comparación publicitaria que se incluía en las gacetillas del film (conservadas en el *dossier* correspondiente a *Minnesota Clay* del Archivo General de la Administración): “*La mano maestra de Sergio Corbucci, el genial director italiano, ha logrado en esta secuencia un “suspense” que firmaría el propio Hitchcock*”.

Corbucci fuerza el *happy end* de la historia añadiendo una secuencia que, bordeando lo ridículo, nos muestra a un Minnesota Clay completamente recuperado de su enfermedad óptica degenerativa y gozando de una excelente visión... simplemente gracias a la utilización de un par de lentes³¹.

Más allá de la semejanza argumental con *Por un puñado de dólares* (jinete misterioso que llega a una ciudad dividida entre dos clanes rivales, provoca el enfrentamiento de ambos y acaba en un duelo con el líder del bando vencedor, liberando así de su yugo a los lugareños), los puntos en común entre ambos films deberían buscarse primordialmente en cierto formalismo barroco que no quedaría muy alejado del ritualismo *leoniano* (por ejemplo, basta tener en cuenta el duelo ‘a ciegas’ que constituye el clímax de la cinta) y que despojaría al personaje principal de cualquier matiz psicológico complejo para privilegiar cierta dimensión mítica del mismo (el pistolero de puntería exageradamente infalible, esa mezcla de Shane y James Bond aludida por Eastwood...). alguna de las opiniones particulares que el crítico Marcelo Arroita-Jáuregui plasmaba sobre la película en las páginas de *Film Ideal* (número 164, 15 de marzo de 1965) podían, con ligeros matices, hacerse extensivas a *Por un puñado de dólares*:

“Como en los “peplum”, Corbucci se queda un poco aparte, no convive las desventuras de su héroe e incluso le trata bastante a la baqueta: en este aspecto consigue el fin propuesto; en efecto, los espectadores en ningún caso seguimos las hazañas de Minnesota Clay en cuanto inocente que ha de demostrar su inocencia, ni siquiera en cuanto vengador que va a realizar su venganza, sino que nos complacemos en ellas por su propio valor en sí. Nos interesa Minnesota Clay en cuanto es un hombre preparado para llevar a bien sucesivas luchas con sucesivos y, a veces, inesperados enemigos, pero despreocupados por lo que empuja a

³¹ Marcelo Arroita-Jáuregui se refería a la nefasta secuencia en su crítica al film de Corbucci publicada en *Film Ideal* (número 164, 15 de marzo de 1965): “La típica intelectualización se traduce en el falso respeto a las reglas del género, tal el “happy end”, que lleva a la elaboración de la horrorosa

Minnesota Clay a hacer aquello que hace. Parece, pues, que Corbucci quiere destruir un mito, el del pistolero justiciero, para sacar a luz otro: el del pistolero perfecto, por las buenas, acaso para que descubramos en nosotros cierta morbosidad latente, disfrazada de una buena intención ante las tramas habituales del “western”. [...] El fondo del asunto queda lejos. Tan lejos que, por eso mismo, consigue indudables aciertos en la línea puramente plástica, a la vez que, como siempre, traduce la historia en unas imágenes evidentemente bellas, cuidando la composición y los detalles continuamente”.

* * * * *

Fueran cuales fueran los méritos artísticos, narrativos y visuales de *Por un puñado de dólares* y *Una pistola para Ringo*, éstos sólo revisten un interés secundario para los propósitos que guían nuestra investigación. Mucho más relevante resulta entender cómo fueron éstos percibidos por otros profesionales vinculados al subgénero e incorporados a sus propias obras. O, dicho de otra manera, podemos preguntarnos por la herencia que ambos films aportaron al futuro del *western* europeo. Y esa herencia —de naturaleza más bien involuntaria y espuria, como reconocía el propio Leone— podría resumirse en una sola palabra: violencia. Pero, ¿cómo podríamos calibrar este incremento de violencia heredado que iba a sacudir de inmediato el subgénero?

La enumeración de las distintas opiniones vertidas sobre *westerns* españoles por los censores en sus informes podría constituir un método adecuado para ilustrar este fenómeno derivado fundamentalmente del éxito de *Por un puñado de dólares*. De hecho, así hemos procedido al iniciar el presente apartado. Los testimonios del padre Fierro o de María Sampelayo nos han servido para esbozar una primera aproximación al asunto que nos ocupa; sin embargo, ¿podemos suponer que un número reducido de juicios particulares podrían constituir una muestra representativa de la tendencia general que guiaba la opinión de la institución censora? Si pretendemos un cierto rigor en nuestras conclusiones, la

secuencia final, que falla tanto en relación con el resto de la trama como cuanto si Corbucci ha perseguido algún efecto de humor, y en total produce la irritación del espectador”.

respuesta debe ser negativa. Fundamentalmente por dos motivos. En primer lugar, las opiniones individuales de los censores resultaban a veces extremadamente arbitrarias y difíciles de comprender. Prestemos atención, por ejemplo, al caso del informe de Florentino Martínez Ruiz (fechado el 20 de septiembre de 1964) en el que llega a justificar la calificación de ‘mayores de 14 años’ para el *western* *Un lugar llamado Glory* “*por el clima sin horizontes ni espacios abiertos —las típicas cabalgadas— que la aligerasen*”. En segundo lugar, no siempre se producía una homogeneidad de opiniones en las sesiones de la Junta de Censura. Ilustraré la anterior afirmación con dos casos concretos. Al comenzar el presente apartado me refería a los dictámenes desfavorables emitidos por el padre Luis Fierro y María Sampelayo a propósito del film *Johnny West*. Empero, la misma película suscitaría opiniones mucho más propicias en alguno de sus compañeros de sesión, como es el caso del vocal Víctor Aúz. Aúz expresaba con rotundidad su oposición a la calificación final de la cinta (mayores de 18 años) en su correspondiente informe: “*Una vez más la Junta ha vuelto a ensañarse con una película española. Me parece que se han dado para 14 años e incluso para todos los públicos películas extranjeras mucho más fuertes y violentas que ésta*”. El otro caso, aún más llamativo, podemos encontrarlo en el paso por la instancia censora de un *western* orientado a un público eminentemente juvenil, *Dos pistolas gemelas* (como se recordará, protagonizado por las hermanas adolescentes Pili y Mili). Sorprendentemente, sus suavizadas escenas de acción encendieron las luces de alarma de algunos censores presentes en la sesión celebrada el 14 de marzo de 1966. Luis Gómez Mesa, por ejemplo, se explayaba así en su informe: “*No obstante ser las protagonistas principales Pili y Mili y tener una actuación en tono simpático y jovial, hay algunas violencias —justificadas—, que perpetran en “ranchos”, y esta causa motiva que no pueda autorizarse para todos. Para 14 años, sin cortes, como está*”. Su colega Pedro Rodrigo llegaba incluso a condicionar la calificación para mayores de 14 años a la supresión de algunas escenas: “*Si se suprimen las violencias extremas, puede autorizarse para mayores de 14 años (rollos 7 y 8)*”. Para la sensibilidad de un espectador actual, resulta difícil comprender cómo la expresión “*violencia extrema*” puede aplicarse a la descripción de un film protagonizado por Pili y Mili... perplejidad que parecía compartir también en 1966 el vocal Marcelo Arroita-Jáuregui que —al igual que su compañero Víctor Aúz en el caso de *Johnny West*— denunciaba airadamente en su informe lo que a todas luces consideraba un

trato vejatorio hacia un film español. Así escribía en el mismo: “*Si esta película sufre algún corte para mayores de 14 años, creo que urge una revisión sobre lo que es violencia*”³² y *sobre el tratamiento distinto que sufren las películas españolas*”³³.

³² Subrayado en el texto original.

³³ Por supuesto, el primer sorprendido por la calificación para mayores de 14 años de la cinta fue el productor de la misma, Benito Perojo. Tras el dictamen censor inicial presentaba una instancia (fecha de entrada en el registro de la Junta de Clasificación y Censura de 12 de abril de 1966 y fecha de entrada en el registro del Instituto Nacional de Cinematografía de 28 de marzo de 1966) en la que incidía en la orientación infantil y juvenil, temiendo que, al igual que había sucedido con una película anterior también protagonizada por Pili y Mili, la elevada calificación de edad limitara la carrera comercial de la cinta. Por ello, proponía de *motu proprio* la supresión de algunas escenas y solicitaba la revisión del dictamen censor. Ésta era la alegación que exponía en la mencionada instancia:

“Que ha recibido el oficio de V.I. de fecha 15 de Marzo actual, comunicándole que la Junta de Censura ha autorizado la exhibición de la película “DOS PISTOLAS GEMELAS”, coproducción hispano-italiana de PRODUCCIONES BENITO PEROJO, S.A. de Madrid (España) con TRANSMONDE FILM y Luxor Film de Italia, para mayores de 14 años, con dos supresiones que ya han sido efectuadas y aprobadas debidamente.

Que por tratarse de una película de aventuras del Oeste, interpretada por las hermanas PILI y MILI, para su explotación en España, su autorización para todos los públicos, aunque ello represente la eliminación de algunas escenas de violencia. Este convencimiento está basado en los resultados de explotación de las anteriores películas realizadas por las mismas artistas, dándose el caso de que la de mayor coste y categoría, como es “WHISKY Y VODKA”, lleva unos rendimientos extraordinariamente bajos en comparación con “COMO DOS GOTAS DE AGUA” y “DOS CHICAS LOCAS, LOCAS”, precisamente por ser éstas dos últimas aptas para todos los públicos.

Que bajo esta idea, el propio Director-Realizador de la película, D. Rafael Romero Marchent, ha revisado cuidadosamente todos los rollos y nos ha propuesto, y nosotros a su vez tenemos el honor de someterlo a V.I., el eliminar las escenas que figuran en la nota adjunta y que afectan a los rollos 4, 6, 7, 8 y 9, cuyas escenas violentas son totalmente innecesarias y su supresión no representa cambio alguno en la película, ni tampoco puede ser notado por aquellas personas que no lo hayan visto anteriormente.

Para mayor facilidad del Pleno de la Junta de Censura, hemos depositado en cabina la copia tal como fue censurada, señalando con lápiz graso estas escenas que sugerimos eliminar, y al mismo tiempo hemos entregado, aparte, dichos rollos 4, 6, 7, 8 y 9 ya cortados y con los trozos en caja aparte”.

Los esfuerzos de Perojo darían sus frutos, pues, en nueva sesión de la comisión de censura convocada el 4 de mayo de 1966, *Dos pistolas gemelas* resultaba calificada para todos los públicos.

En definitiva, los ejemplos anteriores demuestran que generalizar la opinión de uno de los miembros de la Junta de Censura y tomarla como representación del sentir de sus compañeros de sesión puede comportar graves riesgos. Un medio de superarlos sería considerar el juicio de todos y cada uno de los censores sobre todos y cada uno de los *westerns* españoles, pero las desventajas que implicaría aún serían de mayores proporciones. En primer lugar, por la propia impracticabilidad de la solución, pues dificultaría la exposición dada la proliferación de citas. En segundo lugar, impediría obtener conclusiones que fueran más allá de una interpretación cualitativa y subjetiva de las impresiones de los censores. En nuestro caso, nos hallamos mucho más interesados en encontrar una medida de tendencia general que en conocer la opinión concreta de tal o cual censor.

Por las razones anteriormente expuestas considero que el mejor proceder para ofrecer al lector una visión clara y objetiva del cambio de actitud de la censura española respecto al *western* consiste en tomar en consideración la restricción de edad para cada película finalmente aprobada por la mayoría de los vocales. La **tabla 1** recoge las distintas calificaciones obtenidas por los films españoles del Oeste que Fernando Méndez-Leite incluía en los apartados correspondientes a 1964 y 1965 de la filmografía con la que acompañaba su artículo “Las muertes tienen su precio”³⁴. Los distintos films aparecen ordenados cronológicamente según la fecha de su paso por el organismo censor.

³⁴ Fernando Méndez-Leite. “Las muertes tienen su precio. O algunas palabras sobre el “*Spanish western*””. *Film Ideal* número 201-204. Madrid. 1966.

Tabla 1. Calificación por edades de los *westerns* españoles de 1964 y 1965. Fuente: Informes censores conservados en el Archivo General de la Administración.

Título	Fecha de la sesión de la Junta de Censura	Calificación
<i>La tumba del pistolero</i>	9-6-64	Todos públicos
<i>Relevo para un pistolero</i>	31-7-64	Mayores de 14 años ³⁵
<i>Antes llega la muerte</i>	4-8-64	Mayores de 14 años
<i>Brandy</i>	3-9-64	Todos públicos
<i>Los rurales de Texas</i>	13-10-64	Todos públicos
<i>Fuerte perdido</i>	10-11-64	Mayores de 14 años
<i>Las pistolas no discuten</i>	1-12-64	Mayores de 14 años
<i>Los cuatrerros</i>	15-12-64	Todos públicos
<i>Fuerte perdido (revisión)</i>	17-12-64	Mayores de 14 años
<i>Joaquín Murrieta</i>	23-12-64	Mayores de 14 años
<i>El hombre del Valle Maldito</i>	11-1-65	Mayores de 14 años
<i>El dedo en el gatillo</i>	12-1-65	Todos públicos
<i>Minnesota Clay</i>	17-1-65	Mayores de 18 años
<i>Minnesota Clay (revisión)</i>	26-1-65	Mayores de 18 años
<i>El Zorro cabalga otra vez</i>	2-2-65	Todos públicos
<i>El proscrito de Río Colorado</i>	4-2-65	Todos públicos
<i>Dos pistoleros</i>	5-2-65	Todos públicos
<i>El hombre del Valle Maldito (revisión)</i>	24-2-65	Todos públicos
<i>Aventuras del Oeste</i>	1-3-65	Mayores de 14 años
<i>Desafío en Río Bravo</i>	16-3-65	Todos públicos
<i>Oeste Nevada Joe</i>	22-3-65	Mayores de 14 años
<i>El hijo de Jesse James</i>	12-4-65	Mayores de 14 años
<i>El hijo del pistolero</i>	26-4-65	Todos públicos
<i>Pistoleros de Arizona</i>	3-5-65	Todos públicos
<i>Uncas, el fin de una raza</i>	3-6-65	Todos públicos

³⁵ Resulta peculiarmente extraño el caso de la película *Relevo para un pistolero*. En el *dossier* correspondiente conservado en el Archivo General de la Administración, queda constancia del paso del film por la sesión de la Junta de Censura celebrada el 31 de julio de 1964 y de su calificación por mayoría para mayores de 14 años, si bien con una adaptación “recomendada” en el rollo 9º. El 18 de septiembre de 1964, la Junta constataba que se había producido la adaptación en la cinta según lo prescrito. Sin embargo, en carta dirigida a la Dirección General de Cinematografía (fecha el 23 de enero de 1965), el productor José Frade se refiere a cierto problema con los derechos de distribución de la película —que habían caducado— mencionando una calificación diferente de la misma (mayores de 18 años): “Así mismo, deseamos manifestarles que dicha película fue estrenada en territorio español en el año de 1965, habiéndole sido otorgada en esa oportunidad la calificación de “Autorizada para mayores de 18 años””. Quince años más tarde, el propio Frade solicitaba (carta fechada el 23 de enero de 1980) la revisión de categoría a mayores de 14 años. Dada la incongruencia de las fuentes consultadas y puesto que el interés primordial de la tabla reproducida radica en mostrar las opiniones generales de los censores, he optado por indicar en la fila correspondiente a *Relevo para un pistolero* la calificación que aparece consignada en el acta de la Junta de Censura correspondiente al film.

SECCIÓN 3. Capítulo 1. Una especie de James Bond en el Oeste con ciertas reminiscencias de Shane.
Los hijos bastardos de Sergio Leone.

<i>El secreto del capitán O'Hara</i>	8-6-65	Todos públicos
<i>Las malditas pistolas de Dallas</i>	24-6-65	Todos públicos
<i>El sendero del odio</i>	28-6-65	Mayores de 14 años
<i>El último mohicano</i>	30-6-65	Todos públicos
<i>Tres dólares de plomo</i>	12-7-65	Mayores de 14 años
<i>La ley del forastero</i>	15-7-65	Todos públicos
<i>Oklahoma John</i>	15-7-65	Mayores de 18 años
<i>El séptimo de caballería</i>	26-7-65	Todos públicos
<i>Los gemelos de Texas</i>	29-7-65	Mayores de 18 años
<i>La carga de la Policía Montada</i>	10-8-65	Todos públicos
<i>Los brutos en el Oeste</i>	10-8-65	Todos públicos
<i>Un dólar de fuego</i>	12-8-65	Mayores de 18 años
<i>Tumba para un forajido</i>	24-8-65	Mayores de 18 años
<i>Un lugar llamado Glory</i>	20-9-65	Mayores de 14 años
<i>Tres dólares de plomo (revisión)</i>	22-9-65	Todos públicos
<i>Por un puñado de dólares</i>	23-9-65	Mayores de 18 años
<i>Un dólar de fuego (revisión)</i>	29-9-65	Mayores de 18 años
<i>Kid Rodelo</i>	14-10-65	Mayores de 14 años
<i>Cinco pistolas de Texas</i>	2-11-65	Mayores de 18 años
<i>Una pistola para Ringo</i>	18-11-65	Mayores de 18 años
<i>Ocaso de un pistolero</i>	30-11-65	Mayores de 14 años
<i>Tierra de fuego</i>	6-12-65	Dictamen: "Pasa a la comisión de censura en pleno"
<i>Tierra de fuego</i>	15-12-65	Mayores de 18 años
<i>Johnny West</i>	23-12-65	Mayores de 18 años
<i>Cinco pistolas de Texas (revisión)</i>	29-12-65	Mayores de 14 años
<i>La muerte cumple condena</i>	4-2-66	Mayores de 18 años
<i>Pampa salvaje</i>	3-3-66	Mayores de 18 años
<i>Dos pistolas gemelas</i>	7-3-66	Mayores de 14 años
<i>Mestizo</i>	22-3-66	Mayores de 14 años
<i>El retorno de Ringo</i>	29-3-66	Mayores de 18 años
<i>Dos vicales en Fuerte Álamo</i>	4-4-66	Todos públicos
<i>Mestizo (revisión)</i>	4-5-66	Mayores de 14 años
<i>Dos pistolas gemelas (revisión)</i>	4-5-66	Todos públicos
<i>La muerte tenía un precio</i>	12-7-66	Mayores de 18 años

De la información mostrada en la tabla podemos extraer dos conclusiones fundamentales:

1. Se aprecia un evidente cambio de tendencia a lo largo del período cronológico considerado. Si observamos las primeras filas de la tabla, constataremos cómo se impone la hegemonía de dos calificaciones: "mayores de 14 años" y "todos los públicos", con primacía de esta última. Si, por el contrario, saltamos al final de la tabla, encontraremos que ahora los films se reparten fundamentalmente entre las categorías de "mayores de 14 años" y "mayores de 18 años", con

preponderancia de esta última. Sólo encontramos dos casos tolerados para todos los públicos, ambos de peculiar naturaleza (*Dos pistolas gemelas*, es, como ya se ha mencionado, una película del Oeste preferentemente orientada a una audiencia infantil y juvenil mientras que *Dos vivales en Fuerte Álamo* quedaría encuadrada dentro del subgénero del *western* cómico), que constituyen excepciones coyunturales que en modo alguno pueden considerarse representativas de la tendencia general.

2. El cambio de tendencia se produce con extrema celeridad. Podríamos situar el punto de inflexión —es decir, el intervalo cronológico de transición del predominio del ‘*western* para todos los públicos’ al del ‘*western* para mayores de 18 años’— a mediados de 1965. En concreto, entre los meses de julio y agosto.

Cabría objetar que la variación de tendencia deducida como primera conclusión pudiera imputarse a variables ajenas al estreno del primer *western* de Sergio Leone. Por ejemplo, la fascinación visual por la violencia es hasta cierto punto atribuible a una corriente general del cine mundial de mediados de los años sesenta³⁶. Sin embargo, el carácter veloz y repentino del incremento de la edad tolerada para los *westerns* españoles parece sugerir la presencia de un hecho puntual desencadenante de la ola de violencia que asolaría al género. Y tal hecho sólo podría ser atribuible al estreno de los films *Por un puñado de dólares* y, en menor grado, *Una pistola para Ringo*. Además, otro testimonio permite demostrar que la influencia ejercida por el film de Leone sobre el subgénero no es un mero artefacto añadido artificialmente desde nuestra perspectiva actual, situada temporalmente a cuatro décadas del fenómeno. El carácter determinante de la película fue

³⁶ En esta línea, Carlos Aguilar, experto español en Sergio Leone por antonomasia, llega a comparar al realizador italiano con algunos directores coetáneos, percibiendo ciertas “*afinidades entre Leone y tres cineastas en apariencia tan dispares como Jean-Pierre Melville, Sam Peckinpah y John Boorman*”. (Carlos Aguilar. *Sergio Leone*. Cátedra. 1999. Página 39). Aguilar incluye también un breve análisis de tales directores, subrayando algunas semejanzas de su filmografía con la obra de Sergio Leone en las páginas 39-44 del mencionado libro.

percibido casi instantáneamente, como lo demuestra el hecho de que Fernando Méndez Leite ya en 1966—dentro de su artículo, tantas veces citado en estas páginas, “*Las muertes tienen su precio o algunas palabras sobre el “Spanish western”*”—achacara a la cinta, en los siguientes términos, la responsabilidad del disparo de los niveles de violencia —cualitativa y cuantitativa— en el subgénero:

“Finalmente, los [westerns españoles] más aventajados se inclinan por la violencia llevada a grados extremos, la crueldad, como elemento de atracción al público, que en alguno de los films llega a devenir sadismo. [...] Desde «Por un puñado de dólares» empieza a convertirse en la nota distintiva del «western» europeo, la crueldad de los personajes que asesinan con la sonrisa en los labios, y poco a poco se convierte en costumbre contar por encima de veinticinco los muertos por cada película”.

Otro indicio que apunta a la responsabilidad del film de Sergio Leone en la revolución desatada en el subgénero consiste en la floración de toda suerte de pequeñas referencias al mismo —principalmente a detalles muy concretos, casi anecdóticos— que puede apreciarse sin dificultad en un número considerable de *westerns* hispano-italianos producidos entre los años 1965 y 1966. Una enumeración exhaustiva de dichos detalles resultaría demasiado extensa, pero sirva de botón de muestra de la presencia de una tipología de personaje completamente ausente de los modelos norteamericanos del género: la figura del sepulturero (“*esos tipos desquiciados del enterrador y el campanero*”, que decía la ya citada crítica de Luis Mamerto López-Tapia en *Cinestudio*). La función del anciano enterrador de *Por un puñado de dólares* parece responder a una doble dimensión narrativa que tan pronto lo convierte en elemento jocoso para distender la tensión (el personaje hace gala de un renegrido sentido del humor muy acorde con su oficio) como lo eleva casi a la condición metafísica de sicopompo, de heraldo de la muerte.

Esta doble naturaleza puede apreciarse también en otros films concebidos al socaire del éxito de Leone. Por ejemplo, ni siquiera un profesional del sólido peso específico de José Antonio Nieves Conde parecía capaz de sustraerse a la onda expansiva del realizador

italiano³⁷. Nieves Conde, en su —ya comentado— malogrado guión *Furia en Colorado*, incluía como personaje a un sepulturero denominado ‘Joe Palabras’ que asomaba su irónica presencia en varias escenas, pero siempre rodeado de un halo siniestro que lo transformaba casi en personificación de la parca. “*¡Márchate de aquí, Joe, maldito! Eres un heraldo de la muerte, aún no estoy seguro de que tú mismo no seas la muerte. ¡Márchate!*”, llega a reprocharle uno de los personajes, a lo que Palabras responde con humor negro: “*¿Qué te pasa? Soy un viejo inofensivo, siempre dispuesto a ayudar a los amigos en la última hora, cuando más falta hace*” (página 65 del guión original). También se diría que el ‘Sam el enterrador’ de *¿Por qué seguir matando?* es en esencia el mismo personaje que su homólogo sepulturero en *Por un puñado de dólares*. Como aquél, es un anciano risueño que presta su apoyo al protagonista y que no pierde ocasión de expresar un sentido del humor muy ‘fúnebre’. Pero sin duda el caso más sorprendente lo encontramos en el film *Cinco pistolas de Texas*, donde el rol de sepulturero dicharachero recayó sobre el popular humorista español Gila. Los toques de negra ironía que el guión de este abigarrado *western* añadió al característico sentido del humor del cómico (siempre a medio camino entre la ingenuidad y el surrealismo) llegaron a bordear el mal gusto, al menos si tenemos en consideración la opinión de algunos censores³⁸.

³⁷ Aparte de la presencia del personaje enterrador que se menciona a continuación, la concepción de la violencia en algunas escenas descritas en el guión de *Furia en Colorado* parece claramente en deuda con la huella estética del director de *Por un puñado de dólares*. Y, si no, atendamos a los siguientes ejemplos:

“*Los cinco bandidos empiezan a apretar los gatillos. Gabe está ante ellos, a descubierto, aparentemente indefenso. Pero la realidad es otra: ninguno de los cinco bandidos llega a disparar. Gabe es el único que dispara. Lo hace cinco veces, amartillando con el pulgar. Los disparos suenan casi simultáneos*” (página 28 del guión original).

“*El hombre gira bruscamente, ahogando una maldición. Ya el gatillo está cediendo; sólo tiene que dirigir el cañón. Maloney, tendido bajo su manta con la cabeza sobre la silla de montar. Casi sin moverse, saca una mano con el “Pacificador” disparando. El proyectil atraviesa el cerebro del hombre del capote, que termina disparando al suelo*” (página 35 del guión original).

³⁸ En la sesión de la junta censora celebrada el 29 de diciembre de 1965 para la revisión de la clasificación de la película *Cinco pistolas de Texas*, el padre Jorge Blajot escribía: “*Me parecen muy desagradables las frases de Gila sobre los muertos*”. También el padre Luis G. Fierro se refería en su informe a: “*frases de mal gusto*”. Cito a continuación alguna de las frases pronunciadas en el film por el sepulturero interpretado por Gila para que el lector pueda juzgar por sí mismo su singular sentido del humor: “*Oiga,*

A la hora de considerar la influencia de *Por un puñado de dólares* en la evolución de las clasificaciones de edades enumeradas en la **tabla 1**, es primordial evitar el espejismo inducido por la tardía fecha del pase por censura del film de Leone (septiembre de 1965). Antes de que los vocales españoles llegaran a juzgar los méritos morales de *Por un puñado de dólares*, la película ya contaba con varios meses de explotación comercial en territorio italiano (su preestreno en el país transalpino se había producido el 27 de agosto de 1964, siendo su estreno oficial el 10 de diciembre del mismo año³⁹). Y su carrera comercial había resultado fulgurante, hecho que no pasaría desapercibido ni a productores italianos ni a sus socios españoles.

Pero, aun teniendo presente esta matización, la sombra de *Por un puñado de dólares* parecía haberse extendido demasiado rápido, en tan sólo unos meses, sobre la totalidad del subgénero. ¿Cómo explicar tal celeridad? Tanta premura tal vez pudiera resultar sorprendente referida al arte cinematográfico considerado en general, caracterizado por unas obras que normalmente requieren un dilatado período de elaboración y gestación... pero desde luego no debe provocar asombro aplicada a un fenómeno industrial como el *western* nacional, marcado por un endiablado ritmo de producción serial y por una notable permeabilidad a los cambios de preferencia de las audiencias.

Y es que el afinado olfato de algunos productores les llevó incluso a alterar sus proyectos en fase de preproducción para adecuarlos a los nuevos vientos que se imponían en el subgénero... Como ilustración, reproduzco un párrafo que el ensayista italiano Antonio Bruschini dedica al *western* hispano-italiano-francés *Johnny West* —cuya grave

sheriff, si usted me garantizara al menos tres muertecitos a la semana...”; “¿Se le puede decir cosas? Usted perdone, señor sheriff, no es que desconfíe, pero me gustaría cobrar los entierros por adelantado. Porque si luego no cobro, encima tengo el trabajo de sacarlos”; “Usted vino matando fuerte pero luego ha aflojado”; “Con esas ganas de vivir no te mueres en la vida”; [a un pistolero que le amenaza con su revólver] “Hombre, que acabo de tomar una cerveza y si me hace un agujero en la barriga, adiós cerveza”.

³⁹ Ambas fechas aparecen recogidas en la entrada correspondiente a *Por un puñado de dólares* en la base de datos electrónica proporcionada por la *Internet Movie Database* (www.imdb.com). Última fecha de consulta: 25-2-2006.

carga violenta ya lo ha hecho merecedor de algún que otro comentario a lo largo de las páginas anteriores—. Según Bruschini, el primer tratamiento argumental del film estaba redactado en clave de comedia, quedando acaparado el protagonismo por dos amigos peleones pero de buen fondo —llamados los “hermanos Dinamita”—. La violenta historia del pistolero Johnny West sólo constituiría una subtrama que aportaría un leve sentido trágico a la película. Sin embargo, aparentemente por una sugerencia del actor principal, la película acabaría desarrollándose de un modo bien distinto:

*“The film’s genesis is rather curious: at first the story was supposed to be centered around the figures of two rough and aggressive pitchmen, the so-called “Dynamite brothers”, played by Mimmo Palmara and Alan Steele, a.k.a. Sergio Ciani, both coming from sword-and-sandal movies. However, Palmara himself suggested to the director to develop a character, destined, at first, to be just a minor player in the film’s story, that of the half-breed Johnny West, offering himself for the role, setting aside the two street-vendors, who became the movie’s comic relief. Thus Johnny West il Mancino (Johnny West, the Left-Handed Man) was almost totally re-written, taking on a less humorous dimension, although deliberately tending towards a comic-strip style”*⁴⁰.

Los datos españoles sobre el film que podemos encontrar en el Archivo General de la Administración corroboran las afirmaciones de Bruschini. Por ejemplo, el relevo de protagonistas queda reflejado en las modificaciones que habrían de sufrir los datos de la instancia de solicitud de rodaje presentada el 19 de abril de 1965 —obsérvese que se sitúa en los meses inmediatos al estreno de *Por un puñado de dólares* en Italia—. El citado título provisional del proyecto era *Los hermanos Dinamita*. La sinopsis incluida del argumento destacaba el papel preponderante de ambos personajes frente al rol más secundario del pistolero Johnny West:

⁴⁰ Texto reproducido de la edición bilingüe (en inglés-italiano) de: Antonio Bruschini y Federico de Zigno. *Western All’italiana. Book Two. The Wild, the Sadist and the Outsider*. Glittering Images.edizioni d’essai. Firenze. 2001. Página 25.

“Los llamados hermanos dinamita, en realidad, no son tales hermanos, pero la gente les ha dado en llamarles así, por la similitud en la fuerza de sus puños que emplean siempre al unísono bien entre ellos (manteniendo peleas constantes por cualquier razón) bien en contra de los que les molestan por pequeñas que sean tales molestias. [...] Nuestros héroes se presentan un día por distinto camino en un pueblo del Oeste, donde están sucediendo cosas bastante raras, entre ellas la desaparición de un ranchero [...] y en los días que llegan los Dinamita también aparece un hombre llamado Johnny West, famoso en el manejo del revólver”.

Obviamente, el pistolero Johnny West acabaría convirtiéndose en el personaje principal —hasta el punto de dar título al film— y las riñas a puñetazo limpio dejarían paso a los violentos duelos a revólver como modo de resolución de los conflictos (recordemos las palabras, ya reproducidas al inicio de este apartado, que la censora María Sampelayo dedicaba a tal *western*: “Es una serie de brutalidades y muertes inútiles que ya es excesivo. [...] El protagonista, considerado poco menos como un héroe, asesina como a 15 y casi se considera bien”).

Si hablamos del sexto sentido de algunos productores, en el ámbito español es obligada la mención de Ignacio F. Iquino. Iquino había presentado en la Dirección General de Cinematografía el guión original —firmado por él mismo, aunque su autoría real revista ciertas dudas dadas las peculiares condiciones de producción de su empresa productora— de *Cinco pistolas de Texas*, que sería examinado por la censura previa con fecha 3 de marzo de 1965 —de nuevo, muy próxima temporalmente al estreno italiano de *Por un puñado de dólares*—. José María Cano parecía moderadamente complacido por el tono de *western* convencional que impregnaba este primer tratamiento. Así comentaba en su informe censor:

“Según un relato novelesco de Mikky Roberts, se ha urdido una trama con todos los resabidísimos recursos de los filmes del Oeste. [...] Como en todos estos líos se prodigan las bravuconadas, la competencia en la rapidez de los disparos y

bastantes barbaridades, algunas excesivas, a cuenta de los puños. Pero... triunfan los buenos. Puede autorizarse sin reparos graves”.

Casi inmediatamente, Iquino retiraba el primer libreto y proporcionaba una segunda versión del mismo a la Dirección General. El segundo guión llegaría de nuevo a las manos de José María Cano el 28 de abril de 1965. En su informe, el censor se mostraba inquieto por alguno de los cambios efectuados en el mismo:

“En este segundo tratamiento de este argumento con las generales características de los relatos “western” se han introducido algunas escenas de violencia brutal que no recuerdo en la primera versión”.

¿Qué había sucedido en un plazo inferior a dos meses para que Ignacio F. Iquino considerara elevar el nivel de violencia presente en su producción? Con toda probabilidad, un hecho fundamental: la constatación de que *Por un puñado de dólares* se había convertido en todo un fenómeno en la taquilla italiana.

Evidentemente, la censura previa de los guiones se convertiría en el primer frente oficial que debería afrontar el imparable aumento de violencia que estaba sufriendo el *western* español. En las páginas de los libretos que llegaban a la Dirección General de Cinematografía comenzaban a multiplicarse las muertes en duelos, las peleas con toques de sadismo, las escenas de brutalidad... Sin embargo, para los miembros de la comisión de guiones, esta violencia escrita no parecía revestir la misma gravedad que la violencia visual, al menos inicialmente. Se diría que esperaban que, una vez fueran convenientemente advertidos los productores, una realización cuidada podría atenuar la carga brutal del futuro film.

Tomemos por ejemplo el caso de *Tierra de hombres*, un proyecto de film *western* de la productora I.F.I. de Ignacio F. Iquino. Su guión se basa en una novela popular del escritor Lou Carrigan (seudónimo del español Antonio Vera Ramírez) y sigue las peripecias de un antiguo forajido llamado Williams, quien, una vez enmendado, disfruta de una

tranquila vida de granjero junto a su esposa bajo el nombre falso de Luke Robbins. Sin embargo, su delicioso sosiego se ve trastornado por la llegada de tres forajidos al pueblo que eventualmente secuestran al doctor de la localidad... precisamente en el momento en que Luke precisa sus servicios para atender el difícil parto de su esposa, Allie. A pesar de la reticencia inicial de Luke a volver a empuñar un revólver, las circunstancias le obligarán a ello cuando descubra que el *sheriff* del lugar, Raymond, resulta incapaz de disparar contra los forajidos... porque en realidad son sus propios hijos. El clima de tensión creciente se zanjará con la muerte de los criminales y el anhelado nacimiento del retoño de Luke. Raymond, afectado por la muerte de sus hijos, expresa a Luke su deseo de que el recién nacido no siga el mal camino emprendido por aquéllos... “*es una tierra de hombres*”. Las palabras finales del *sheriff* cierran el libreto y, por añadidura, justifican su título.

Contemplando la sinopsis general antes reproducida, podemos llegar a la conclusión de que la película nacía con esa intención de imitación de los modelos norteamericanos del género tan fuertemente prendida en los *westerns* españoles previos a Leone. Basta comprobar el ‘toque *Solo ante el peligro*’ que empapa la narración (tres pistoleros recién llegados perturban la paz del lugar y obligan al protagonista a tomar una difícil elección moral en un momento particularmente decisivo de su vida personal; en este caso el nacimiento de su primer hijo en lugar de sus esponsales). No obstante, si descendemos al análisis de escenas concretas, encontraremos unas dosis de brutalidad muy alejadas del tratamiento conferido a la violencia en el film de Zinnemann. En tal aspecto, *Tierra de hombres* constituiría un excelente ejemplo de la transición entre dos paradigmas de *western* europeo.

No hace falta que nos pongamos manos a la obra y llevemos a cabo nuestro particular examen de las escenas violentas de el guión de *Tierra de hombres*. Los censores de la Dirección General ya realizaron esta faena y, muy probablemente, con una escrupulosidad mayor que la que pudiera caracterizar cualquier análisis por mi parte. La comisión de guiones consideraba favorable el proyecto de Iquino, pero el dictamen quedaba subordinado a la observación de ciertas advertencias. Concretamente, el texto finalmente acordado por los vocales (José María Cano, el padre Manuel Villares y Pascual Cebollada) el día 23 de junio de 1965 quedaba redactado así:

“AUTORIZADO con las siguientes advertencias:

Págs 23, 44, 60 y 61.- Suprimir puntapié en la entrepierna.

Págs 68 y 69.- Cuidar escena de la moribunda.

Pág 72.- Cuidar escena de brutalidad.

*En general se cuidarán los posibles excesos de violencia a fin de evitar un clima de crueldad o sadismo inaceptables”*⁴¹.

La referencia a las páginas 68 y 69 no se encuentra en relación directa con el tema que nos ocupa, esto es, la violencia. Alude a cierta ambigüedad presente en la muerte de Margot, una joven corista enamorada del protagonista que, en su último suspiro, demanda un beso final que éste le proporcionaba a pesar de la presencia en la escena de su propia esposa. En cuanto a las páginas 23, 44, 60 y 72... podemos preguntarnos si no resultaba excesiva la sensibilidad de los censores, máxime teniendo en cuenta que la mayoría de las escenas parecen referirse únicamente a puntapiés, elementos tradicionales en las peleas *western* cuerpo a cuerpo y que ni siquiera implica la presencia explícita de sangre en la pantalla. Sin embargo, si acudimos a las páginas mencionadas del guión (conservado en el Archivo General de la Administración) constataremos que la descripción de la violencia en las mismas resulta lo suficientemente gráfica como para que podamos imaginarnos la crudeza que podían haber alcanzado las imágenes filmadas:

Página 23: “ [...] le golpeó rabiosamente en el mentón con una bota [...] un pie cayó sobre su mano, aplastándola junto al revólver”.

⁴¹ Las referencias a la violencia en los informes particulares de cada uno de los censores resultaban notablemente coincidentes. José María Cano señalaba la necesidad de cuidar ciertas escenas: “Evitar en los detalles de las luchas la crueldad y el sadismo. Así en págs. 23-44 (puntapié en la entrepierna), 60 y 61, Págs 68 y 69 Moribunda (Margo) pidiendo beso al marido de Allie. Pág 72- Otra escena brutal”. El padre Villares también recomendaba modificaciones en las escenas correspondientes a las páginas 23, 44, 60 y 61, mientras que Pascual Cebollada también denunciaba el exceso de brutalidad del libreto: “Advertencia sobre violencia y sadismos”.

Página 44: *“Owen Palmer le golpeó en el estómago con toda su fuerza y lo enderezó con un terrorífico puñetazo en la barbilla que la hizo crujir estremecedoramente [...]. Un puntapié en la entrepierna y un derechazo al mentón lo dejaron completamente K.O.”.*

Página 60: *“El segundo punterazo, al intentar incorporarse, lo encajó en el cuello, y rodó sobre sí mismo, notando un inmenso dolor paralizante que se transmitía desde el cuello a todo el cuerpo [...]. Su próximo golpe fue un taconazo en la misma boca del estómago del caído Frank Palmer. [...] Levantó a Frank Palmer, asiéndolo bruscamente por los bordes del viejísimo chaleco. Cuando lo tuvo en pie ante él, lo soltó, y, en el brevísimo espacio de tiempo que éste se mantuvo derecho, le descargó un terrible puñetazo en la boca que vino a abrir más la brecha comenzada segundos antes por el puntapié”.*

Página 61: *“Hutton hundió su puño izquierdo en el dolorido estómago de Frank Palmer, éste se encogió. Un directo a la nariz, que la reventó espectacularmente [...]. Lo recibió con un gancho que lo mantuvo derecho un segundo. Un directo en el pómulo, que abrió la carne al aplastarla contra el hueso [...]. Kane demostró ser el más cruel. Un FEROS puñetazo a la entrepierna anuló definitivamente a Frank Palmer”.*

Página 72: *“Barton lanzó un espeluznante grito de dolor. Saltó de lado, con la cabeza destrozada. Su mano derecha tiró de la sábana que cubría el cuerpo de la mujer del alcalde, llevándosela consigo... [...] Edgar Harte saltó, hacia delante, como si hubiese tropezado con algo. El rifle se escapó de su mano, y él rodó por el polvo para finalmente, quedar tendido cara al cielo, inmóvil”.*

El tremendismo de las descripciones pareció tomar un tanto a trasmano a los censores. Obviamente, si éstas eran filmadas siguiendo fielmente las imágenes esbozadas en el guión, podían esperarse problemas en el pase por censura de la película rodada (*“A mi juicio, si no se cuidan esas escenas brutales y el clima de violencia y crueldad, la película*

podría infringir la norma 18”, escribía el vocal José María Cano en su informe personal). Pero, tal vez porque de momento la ola de violencia desencadenada por *Por un puñado de dólares* sólo había alcanzado a los guiones de los nuevos proyectos y aun no se había traducido en imágenes, los censores parecían confiar en que el realizador mitigase finalmente la crudeza de las escenas polémicas, siguiendo la previa advertencia del organismo censor.

En definitiva, estos incipientes *westerns* violentos parecían superar su primer escollo administrativo —el pase por censura del guión— sin más lastre que el de una serie de recomendaciones a seguir en la realización del futuro film. No escapará al lector que, en realidad, lo que se conseguía con tal proceder era retrasar la decisión final sobre la película, que dependía así de la proyección de la misma en la correspondiente sesión de la Junta de Censura. No sabemos qué suerte hubiera corrido *Tierra de hombres*, pues Iquino finalmente renunció a la producción del proyecto y éste jamás llegaría a filmarse. Pero sí podemos conocer lo que ocurrió con otro *western* notable por su contenido violento y de título ciertamente similar al anterior: *Tierra de fuego / Vergeltung in Catano* (Jaime Jesús Balcázar, Mark Stevens, 1965).

Un resumen somero del guión de la película —una coproducción hispano-alemana que, en su vertiente nacional, venía auspiciada por la firma de los Balcázar⁴², apareciendo el propio Alfonso Balcázar como autor del libreto— nos dejaría en la boca similar regusto al desprendido por la sinopsis de *Tierra de hombres*. La narración se abría con la llegada de cuatro siniestros forajidos a la pacífica población de Fraserville. Poco a poco los altercados provocados por los forasteros sitúan en una posición comprometida a Jess, el *sheriff* del lugar, que inicialmente se niega a recurrir a la violencia para poner fin a las juergas de los

⁴² La Balcázar presentó originalmente la petición de rodaje del film con fecha 16 de noviembre de 1964. Éste inicialmente era una producción cien por cien española que habría de contar con la participación de los intérpretes Mark Stevens, Marianne Koch, Fernando Sancho y Fernando Rey. De ellos, sólo el actor norteamericano y la actriz alemana se mantendrían en una segunda solicitud del rodaje, esta vez presentada en el 23 de febrero de 1965. En su nueva andadura *Tierra de fuego* había resurgido como coproducción entre la Balcázar y la firma alemana Creole Filmproduktion.

cuatro facinerosos. Cuando éstos, inopinadamente, abandonan un día el pueblo, todo parece volver a la normalidad. Sin embargo, la tensión resurgirá cuando los jinetes regresen, mostrando uno de ellos una herida de considerable gravedad. Han asaltado un banco y pretenden hacer alto en Fraserville hasta que su compinche se recobre del balazo encajado. Jessie trata de convencerlos pacíficamente para que abandonen el lugar, ante la creciente indignación de sus conciudadanos que le reclaman medidas más expeditivas. Averiguamos los auténticos motivos de Jessie: en su época, él también fue un forajido y cabalgó junto a Abel Dracma, el líder de los cuatro pistoleros. Dos crímenes sucesivos cometidos por los bandidos —el asesinato a sangre fría del hijo del pastor de la localidad y el intento de violación y posterior estrangulamiento de Analys, una joven muchacha enamorada de Jessie— obligan al *sheriff* a dar rienda suelta a la violencia y acabar con los malhechores. La sombra de *Solo ante el peligro* verdaderamente era alargada (al menos en su proyección sobre el *western* europeo) y en este caso parece extenderse a lo largo de dos dimensiones: la tensión establecida entre el representante de la ley y la comunidad que debe proteger (motivada aquí por la supuesta cobardía del *sheriff*) y las desavenencias que sacuden a la pareja protagonista (en *Tierra de fuego*, la relación ejemplar mantenida entre Jessie y su esposa se ve amenazada por la intervención de Analys, la joven encargada de las cuadras, que se ha enamorado del agente de la ley). El exceso de violencia no pasaría desapercibido al censor José María Cano, que en su correspondiente informe sobre el guión original (fechado el 3 de diciembre de 1964⁴³) escribiría: “*Película del Oeste de mucha dureza. Debe cuidarse mucho su realización*”.

Al igual que *Tierra de hombres*, *Tierra de fuego* había conseguido superar, con ciertas amonestaciones, la primera barrera administrativa de la censura impuesta por la Dirección General de Cinematografía. Pero a diferencia del proyecto de Iquino, su guión llegaría a pasar al celuloide y sería dirigido por otro de los hermanos Balcázar, Jaime

⁴³ Es más que probable que, dada la temprana fecha de presentación del primer tratamiento argumental, éste se sustrajera a la influencia de *Por un puñado de dólares*. Pero dado el retraso que sufrió el rodaje del film, no cabe duda de que su rodaje sí pudo ser perfectamente afectado por el fenómeno desencadenado por el film de Sergio Leone. Como veremos a continuación, precisamente alguno de los censores llegaría a lamentarse de que en el producto final se había incrementado la carga de violencia insinuada en el guión.

Jesús⁴⁴. El rasgo más distintivo del film *Tierra de fuego* no sería la pretendida voluntad de emulación del célebre clásico de Zinnemann, sino la proliferación de muertes desparramadas a lo largo de su metraje. Prácticamente puede decirse que, a excepción de la esposa del *sheriff* protagonista, no hay personaje secundario que conserve la vida al final de la película. En la mayoría de los casos, se trata de muertes absurdas, escasamente justificadas por el devenir argumental. Por ejemplo, una vez que Jess ha tomado la decisión de enfrentarse definitivamente a los miserables asesinos, Curt —un muchacho que ha gozado de cierto protagonismo en la narración, pues se nos ha presentado como admirador del *sheriff* y pretendiente de los favores amorosos de Analys— se lanza imprevistamente contra los forajidos sólo para ser abatido por sus disparos. ¿Qué sentido tiene su acto temerario? Se diría que tan sólo incrementar en una unidad la ya larga lista de cadáveres que va dejando atrás el argumento de *Tierra de fuego*.

La superación de la censura previa comportaba la necesidad de un segundo examen por parte de las instancias oficiales. La incertidumbre de los resultados de la sesión de la Comisión de Censura celebrada el 6 de diciembre de 1965 constituye un buen ejemplo de las consecuencias que podía provocar una excesiva ‘benevolencia’ por parte de los vocales encargados de enjuiciar previamente el guión. Varios miembros de la junta abogaron por la prohibición de la cinta (como el padre Stahelin —“*Normas 1 y 18, singularmente rollos 6 y 9. Aumentado y exagerado lo contenido en el guión*”— o Pedro Rodrigo —“*Recusable en virtud de las normas 1ª, 12ª y 18ª*—), mientras otros (como Marcelo Arroita-Jáuregui) parecían contentarse con una calificación para mayores de 18 años. Para dirimir el destino final de *Tierra de fuego* resultó necesaria la convocatoria de la Comisión de Censura en pleno el día 15 del mismo mes⁴⁵. En la nueva sesión, algunos vocales secundaron la propuesta de prohibición: a los ya mencionados se añadirían los nombres de César Vaca

⁴⁴ En algunas referencias, como en la base de datos del Ministerio de Cultura (http://www.mcu.es/jsp/plantillaAncho_wai.jsp?id=13&area=cine&contenido=/cine/bdp/brs.jsp&query=/cgi-bin/BRSCGI?CMD=VERDOC&CONF=BASES1.cnf&BASE=CINW&DOCN=000000028&NDOC=2&TXTBUS=ESPAÑOLA+/+TIERRA+DE+FUEGO, última fecha de consulta 7-2-2006), aparece citado el nombre del principal intérprete del film, el norteamericano Mark Stevens, como codirector del mismo.

⁴⁵ El dictamen literal de la sesión celebrada el 6 de diciembre de 1965, tal y como aparece en las actas de la reunión, es el siguiente: “*Pasa a la comisión de censura en pleno*”.

(“*Su especial dureza no la hace apta para menores*”) o José María Cano (paradójicamente, uno de los censores que había dado el visto bueno al guión original en el que se basaba el film). Sin embargo, la mayoría defendería la calificación para mayores de 18 años, que sería la que la película finalmente recibiría... una vez recomendada la supresión de ciertos planos (que sería comprobada en sesión celebrada el 26 de enero de 1966).

El caso de *Tierra de fuego* no fue único. Otros *westerns* españoles de la época (*Johnny West* y *Una pistola para Ringo*) suscitarían la división de los censores, recibiendo finalmente el visto bueno al precio de cargar con el voto contrario de los vocales más sensibles que defendían su prohibición. Estos ejemplos nos permiten arrojar más luz sobre una frase de María Sampelayo ya citada al principio de este apartado —en referencia al film *Johnny West*— a la que, sin embargo, todavía no habíamos prestado la atención que merecía: “*Es una pena que estos guiones se dejen pasar*”. Efectivamente, los censores parecían haber rebajado el nivel de ‘exigencia moral’ que aplicaban como criterio para juzgar la conveniencia o no del guión enjuiciado. Hacia esta conclusión apunta, por ejemplo, el informe —fechado el 12 de mayo de 1965— que el censor José María Cano rellenaba acerca del libreto de *¿Por qué seguir matando?* —*western* que, como ya se ha comentado, podría ser incluido dentro de la prole de ‘hijos bastardos’ de *Por un puñado de dólares* de la que tan amargamente se quejaba el propio realizador italiano—. Tras las consabidas recomendaciones para suavizar las escenas violentas, Cano se explayaba en una digresión sobre el creciente nivel de brutalidad que parecía estar adueñándose del cine. Eran los ‘nuevos tiempos’ a los que había que acostumbrarse y *¿Por qué seguir matando?* no era más que un nuevo ejemplo dentro de la tendencia:

“*Es curioso observar la proliferación de películas violentas precisamente en estos tiempos de blanduras y quietismos. Violencias inútiles, como en este guión se comenta de pasada, sin ninguna causa noble que las explique o justifique. Parece como si se tratara por todos los medios de fomentar siempre los brutales instintos, o el erotismo sexual, si se puede, o el sadismo en la crueldad al quitar al prójimo de en medio. De todos modos este guión puede autorizarse con las advertencias que se señalan, ya que es uno más en la plaga de películas “duras” que tanto se llevan*”.

La mentalidad de los censores parecía haber experimentando su propio proceso de cambio, paralelo al que se estaba operando en el subgénero. En cualquier caso, la tolerancia censora seguía teniendo sus límites. No habría que esperar mucho hasta que el primer *western* español resultara prohibido ya en su fase de guión.

El proyecto *Pocos dólares por los hermanos Ringo* constituye un valioso ejemplo para el estudio de la violenta impronta que los films *Por un puñado de dólares* y *Una pistola para Ringo* dejarían sobre el cine del Oeste europeo, al menos por dos motivos. El primero, obvio, porque su título no se esfuerza precisamente en ocultar qué pareja de films toma como referentes. El segundo motivo resulta aún más relevante: se trata del primer *western* español cuyo rodaje fue prohibido por la censura⁴⁶.

La información administrativa conservada indica que el proyecto llegó a una fase relativamente avanzada de desarrollo. Podemos encontrar una carta oficial, redactada en italiano, procedente del Ministero del Turismo e dello Spettacolo de la nación transalpina en la que se hace referencia al futuro film *Pochi dollari per i fratelli Ringo* como una coproducción germano-italo-española con un coste provisional de 180.000.000 liras, distribuido de la siguiente forma: aportación española de un 40% (por parte de la firma Sociedad Albatros Cooperativa de Producción Cinematográfica), 40% de aportación italiana (Matheus Films) y 20% de aportación alemana (Lisa Film G.M.B.H.). El documento incluso apunta una serie de intérpretes inicialmente previstos para el reparto — “R. Mioali, C. Calò (it), F. Sancho, E. Montes (Esp), K. Kliusky [sic], M. Persche (ted.)”—

⁴⁶ En realidad, como ya se ha comentado en páginas anteriores, el primer *western* español que se hizo acreedor de la prohibición censora fue la coproducción hispano-argentino-norteamericana *Pampa salvaje*. Sin embargo, poco después de recibir tal dictamen fue enviada una segunda versión del libreto, purgada siguiendo las advertencias formuladas por los censores. Este nuevo guión remozado sería aprobado sin problemas. Sin embargo, el dictamen desfavorable sobre *Pocos dólares por los hermanos Ringo* pareció acabar definitivamente con el proyecto. Por ello, considero que cabe conceder a este último film y no a *Pampa salvaje* la (dudosa) distinción de convertirse en el primer *western* prohibido por nuestra censura.

entre los cuales habría que destacar el nombre de nuestro omnipresente Fernando Sancho y el de la futura estrella Klaus Kinski —que aparece incorrectamente escrito, por cierto—.

El controvertido guión llegaba al registro de entrada de la Dirección General de Cinematografía con fecha 21 de junio de 1966, enviado por la mencionada productora española, Albatros Cooperativa de Producción Cinematográfica. El texto venía firmado por tres autores: Vitorio Salerno, Ernesto Castaldi y el español Juan Cobos. Sin embargo, el hecho de que el nombre de este último viniera añadido a bolígrafo en el libreto mecanografiado es una pista que apunta al origen italiano del mismo⁴⁷: tal vez Cobos sólo se encargó de su traducción y adaptación al castellano.

La historia de *Pocos dólares para los hermanos Ringo* narraba el encuentro de dos hermanos de caracteres contrapuestos: el honrado Johnny, libre tras cumplir condena en prisión por un asesinato que no había cometido, y el malvado Sartana⁴⁸, auténtico responsable del crimen. Precisamente son las fechorías de este personaje —cuya descripción física, tal como aparece en el guión, evoca inmediatamente la apariencia del actor Fernando Sancho⁴⁹— las que introducen la elevada carga de brutalidad y sadismo que caracteriza a la historia. Podemos reproducir, a modo de muestra, una de las escenas más violentas del libreto: Sartana y uno de sus pistoleros, Ralph, torturan a Jerry, un pobre muchacho mudo, forzándole a engullir un muslo de pollo que han arrojado a un montón de estiércol. La detallada descripción del episodio (ocupa las páginas 5 y 6 del guión) no se caracteriza precisamente por su delicadeza:

⁴⁷ Otro indicio que permite suponer el origen italiano del guión es su título, con su indisimulada intención de aprovechar el tirón comercial del nombre de ‘Ringo’. Y es que la película *Una pistola para Ringo* cosechó un tremendo éxito comercial en Italia, pero sólo moderado en España.

⁴⁸ Curiosamente se produce aquí la primera aparición del nombre ‘Sartana’ dentro del *western* europeo. Posteriormente se convertiría —al igual que Ringo— casi en una franquicia: podemos encontrarlo formando parte de títulos como *Llega Sartana / Una nuvola di polvere... un grido di morte... arriva Sartana* (Giuliano Carnimeo, 1971) o *Un dólar para Sartana / Su le mani, cadavere! Sei in arresto* (León Klimovsky, 1972).

⁴⁹ Así queda descrito físicamente el personaje en el guión: “un hombre de unos 40 años, que viste un sucio uniforme, lleno de extrañas medallas y cadenas de oro” (páginas 3-4). Desde luego, Sartana aparece dibujado con el aspecto zarrapastroso que caracterizaba a los villanos encarnados por Sancho en otros films del subgénero, sin ir más lejos *Una pistola para Ringo*.

“Ralph empuja la cara de Jerry hacia el estiércol, pero Jerry se debate como una fiera y le muerde rabiosamente la mano de Ralph, que le suelta, con un grito de rabia y dolor. Ralph saca el revólver, decidido a matar a Jerry, pero restalla en el aire el chasquido de un látigo, que se ciñe en torno al revólver de Ralph, y se lo arranca de la mano: es Sartana.

SARTANA.—¡Quieto Ralph! A mí me toca decidir quién ha de vivir y quién morir.

[...]Sartana hace silbar el látigo, que cae sobre el rostro de Jerry, dejándole una huella roja. Jerry gime roncamente, en aquella su forma de gritar sin voz, que es extremadamente penoso. Sartana levanta de nuevo el látigo, y Jerry, desde el suelo, le suplica por gestos para que no lo haga; pero Sartana se ríe y descarga el latigazo, desgarrándole la camisa por la espalda, y dejando al descubierto otras llagas, sin duda producidas por anteriores latigazos, que aún no han curado. Jerry se lamenta, clavando las uñas en el barro, por el dolor. Ralph mira con sonrisa satisfecha”.

La trama conduce al inevitable duelo final entre los dos hermanos. Sin embargo, los escrúpulos morales impiden a Johnny disparar contra quien comparte su misma sangre. Será el mudo Jerry quien, en un acto de venganza final por las vejaciones padecidas, acabe con la vida de Sartana. La muerte de su torturador parece producir un efecto catártico en el muchacho, que en ese mismo momento recuperará la voz con un grito de liberación: *“¡Por fin!”* (página 114 del guión).

El día 6 de julio llegaba el guión de *Pocos dólares para los hermanos Ringo* a manos de los censores asignados: el padre Luis Fierro, Víctor Aúz, José María Cano, Sebastián Bautista de la Torre y Pascual Cebollada. Sólo el último lo consideraría

autorizable —y siempre y cuando tuvieran lugar algunas supresiones⁵⁰—, porque para el resto de sus compañeros el dictamen fue unánime: prohibición. Los distintos informes se muestran coincidentes a la hora de denunciar la brutal dureza del tratamiento argumental. “*En este guión del Oeste se han cargado demasiado las tintas en escenas repetidas de violencia que degeneran en brutalidad, sadismo*”, escribía De la Torre. Más radical resultaba la opinión de José María Cano: “*La brutalidad gratuita prodigada con refinamiento en múltiples escenas de salvajismo gratuito con seres indefensos, con mujeres y niños crea un clima de morbosa crueldad, inaceptable según las Normas 18 y la 12, pues, a mi juicio, los tipos Sartana y su pandilla, resultan en su monstruosa crueldad ofensivos a la dignidad humana*”. Empero, el propio censor dejaba una puerta abierta a una posible reescritura del guión: “*Sin embargo, el tema podría someterse a un nuevo tratamiento descargándolo de brutalidad, suavizando, quitando escenas de violencia*”. La reelaboración del libreto también era considerada como única alternativa viable por parte de Víctor Aúz: “*Creo que el guión debe rehacerse ya que tal como viene no puede autorizarse por estar lleno de sádicas violencias, algunas dedicadas a mujeres, descritas con gran lujo de detalles que harían que la película incurriera en las normas 18 y 12*”. El informe más moderado, dejando aparte el dictamen favorable de Cebollada, corresponde al padre Luis Fierro, que llegaba a contemplar la posibilidad de aprobación aunque finalmente la desestimara: “*Aunque podría aprobarse señalando a los productores que evitasen todo el sadismo y violencia excesivos que el guión sostiene, parece más prudente, dado que es una coproducción con Italia, devolver el guión para que lo rehagan y presentar una versión menos dura*”. El comentario del padre Fierro parece dar a entender que la condición de coproducción del film hacía más adecuada la reescritura completa del guión que la modificación del mismo. ¿Se trataba de evitar al coproductor español la desagradable tarea de señalar a sus socios extranjeros qué escenas debían suprimir o de una argucia para evitar el rodaje de ‘dobles versiones’? Lo cierto es que una opinión idéntica —incluyendo la alusión a un trato diferencial por tratarse de una coproducción— queda reflejada en el informe de De la Torre: “*Creo que en su conjunto podría arreglarse siguiendo la línea*

⁵⁰ En el apartado de su informe correspondiente a “Modificaciones y advertencias”, Cebollada incluía las siguientes recomendaciones: “*Suprimir la señal de la cruz que suele hacer Sartana antes de disparar (pág. 10, 25, 83 y 113). Advertencia general de cuidar las escenas de violencia, muy numerosas*”.

argumental pero con una reelaboración en la que se eliminen esas acumulaciones que de seguirse en la película podrían motivar un día la prohibición. Como no se trata de recomendación general ni de suprimir las escenas inconvenientes, demasiado numerosas, me decido por rechazar el guión tal como viene descrito aconsejando una nueva versión del mismo más descargada de los excesos que ahora presenta el texto. El hecho de tratarse de una coproducción creo que obliga a esta sana advertencia previa”.

El acuerdo final, tal como fue enviado a la firma productora, certificaba la prohibición del futuro film: “*La Comisión acuerda por mayoría rechazar el guión tal como se presenta, ya que la carga de brutalidades y sadismo motivaría la prohibición de la película una vez realizada, de acuerdo con la Norma 18. No obstante, podrían presentar una nueva versión en la que conservando la línea argumental se eliminen los excesos acumulados*”. Sin embargo, jamás se llegó a presentar en la Dirección General una segunda versión del libreto. O al menos no queda constancia administrativa del hecho.

Hasta ahora hemos contemplado la evolución de las opiniones de los censores suponiéndolas un reflejo del incremento de violencia experimentado por los *westerns* hispano-italianos de mediados de los años sesenta, es decir, como una consecuencia de un fenómeno preexistente que se daba en el subgénero. Pero podemos contemplar la acción censora desde otra perspectiva: como causa en sí misma de fenómenos relevantes. Como queda reflejado en la **tabla 1**, el juicio de los vocales había elevado considerablemente la edad promedio tolerada para asistir a la proyección de una película del Oeste española, de modo que ahora ésta parecía oscilar entre las categorías de ‘mayores de 14 años’ y ‘mayores de 18 años’. 1965 marca todo un punto de inflexión en el desplazamiento del patrón de edad del grupo de potenciales espectadores del subgénero.

En años anteriores se había demostrado que los públicos infantiles y juveniles constituían bazas fundamentales para asegurar el rendimiento en taquilla de las películas del Oeste españolas. De hecho, una autorización más restrictiva que ‘todos los públicos’ despertaba inmediatamente la inquietud de los productores que procedían de inmediato a solicitar la revisión. Incluso cuando la autorización era tan solo ‘ligeramente’ más

restrictiva que todos los públicos, como la de ‘mayores de 14 años’. Esta fue la calificación que recibió, por ejemplo, el film *Fuerte perdido* en sesión celebrada el 10 de noviembre de 1964. La respuesta de los responsables de la película no tardaría en llegar. Con fecha 23 de noviembre de 1964 se recibía en el registro de entrada de la Dirección General de Cinematografía una carta firmada por Juan Herbera Vernet, subdirector de la empresa Cire Films, responsable de la distribución de *Fuerte perdido*. Herbera Vernet solicitaba la revisión de la cinta, alegando el perjuicio económico que causaría una exhibición limitada a mayores de 14 años:

“Este tipo de películas de acción, por su ingenuidad, interesan fundamentalmente a los menores de 14 años. Por consiguiente, la defensa económica en explotación depende en su porcentaje abrumador de que puedan o no verla dichos jóvenes menores de 14 años”.

Poco más o menos la misma situación se repetía con un film ya aludido, *Minnesota Clay* de Sergio Corbucci. Jesús Acebrón Zafra, jefe de ventas de Ízaro Films, reclamaba una revisión de la calificación de edad obtenida por el mismo (fecha del registro de entrada en la Dirección General de Cinematografía: 12 de febrero de 1965) explicando así sus motivos:

“Por tratarse de una película de tipo WESTERN del oeste lo más apropiado para la juventud de 8 a 14 años [...] ya que de otra forma su explotación en toda España sería muy perjudicial para los intereses de ÍZARO FILMS, al tratarse de [una] película de las denominadas de Buenos y Malos y entender no tiene reparo alguno en su fondo y su forma”.

Los ejemplos resultan ilustrativos. A los productores les interesaba que sus cintas llegaran a un público lo más amplio posible y, por tanto, la obtención de una autorización que garantizase el acceso a todas las edades se había convertido en una necesidad. De hecho, podríamos decir que a partir de 1964, una vez desaparecido el sistema de ayudas oficiales según la clasificación por categorías, la limitación de la edad de los potenciales

espectadores constituía la principal fricción de los productores de *westerns* españoles con la Administración. Obviamente, la deriva violenta que sacudiría el cauce del subgénero a partir de 1965 complicaría hasta el extremo el tira y afloja oficial entre Dirección General de Cinematografía y empresarios. Éstos se negaban a dejar escapar los ingresos de los espectadores de menor edad y no puede sorprendernos que no pararan mientes a la hora de intentar ganarse el beneplácito de la institución censora, aunque en la mayoría de los casos resultara fútil.

El patrón a seguir resultaba siempre el mismo. El primer paso consistía en la redacción de una carta de buena voluntad que era enviada a la Dirección General antes del enjuiciamiento de la película en cuestión. En la misma, la firma productora dejaba meridianamente claras dos ideas fundamentales: en primer lugar, su disposición incondicionada a suprimir cualquier escena que la junta considerase particularmente peligrosa; en segundo lugar, el carácter simple e ingenuo de las aventuras narradas en la película. Esta premisa conducía invariablemente al productor firmante de la misiva a concluir que la autorización para todos los públicos era la calificación más adecuada que debía ser concedida al film. Tomemos por caso el *western Cinco pistolas de Texas* de la firma I.F.I. de Ignacio F. Iquino, ya mencionado previamente. Con fecha 26 de septiembre de 1965, Francisco Ramos Sánchez, en su calidad de apoderado de la firma, enviaba la siguiente carta a la Dirección General de Cinematografía:

“Por la presente nos es grato informar a V.I. que esta Productora ha realizado la película referenciada, con el propósito de que pueda ser calificada por esa Dirección como “AUTORIZADA PARA TODOS LOS PÚBLICOS”, teniendo en cuenta la ingenuidad de su Argumento.

Sin embargo, en el supuesto de que en su montaje existiera, alguna escena o frase que no guardara las normas dictadas por esa Dirección, a los fines que nos proponemos, agradeceríamos a V.I. nos lo indicase al objeto de introducir las adaptaciones que se nos aconsejen”.

Si, a pesar de todo, el paso por la censura no respondía a las expectativas de los productores, la siguiente etapa del plan consistía en solicitar la revisión mediante recurso.

La instancia o carta correspondiente reincidiría en los dos aspectos anteriores: voluntad de colaboración con el organismo directivo (incluso proponiendo por iniciativa propia la supresión o modificación de alguna escena, y siempre subrayando el acatamiento de la decisión final de la institución censora) y una desesperada insistencia en la simplicidad e ingenuidad de la obra presentada al escrutinio censor. Siguiendo con nuestro ejemplo allá donde lo habíamos abandonado, resulta que el 2 de noviembre de 1965 *Cinco pistolas de Texas* recibía una calificación muy distinta de la solicitada: sólo se autorizaba para mayores de 18 años. El hecho motivaba la presentación de la correspondiente solicitud de revisión, firmada por Francisco Ramos Sánchez y Ramón Álvarez Sanz como apoderados de I.F.I. (registro de entrada en la Dirección General: 28 de diciembre de 1965). Se recurría la decisión de la Junta de Clasificación y Censura aduciendo las siguientes razones:

“1º.- La película indicada se ha realizado, contando con que el público joven podría asistir a sus proyecciones, tal como ha venido sucediendo, con la mayoría de estas películas dado el Argumento de ingenuo de la misma.

2º.- Que al no responder la Calificación a lo que, habíamos previsto, nos coloca ante una Explotación difícil, puesto que los rendimientos han de ser inferiores, por cuanto que naturalmente, se contará con menos espectadores.

3º.- En atención al perjuicio expuesto, I.F.I ESPAÑA, S.A. somete respetuosamente a la decisión de V.I., aceptando de antemano, cualquier sugerencia o disposición encaminada, para adaptar la película, en forma que pudiera ser atenuada al máximo, la clasificación de la misma.

4º.- Que esta Productora, se compromete a no Exhibir en local alguno la película, entre tanto esa Dirección nos de a conocer la Calificación definitiva de Censura”.

El mecanismo no era nuevo en absoluto. La insistencia en la buena disposición de la productora y en la ingenuidad del producto como razones para fundamentar una

autorización de la exhibición del mismo para todos los públicos era habitual ya desde los primeros *westerns* españoles. Pero ahora algo había cambiado: la probabilidad de tener éxito en la reclamación. Se diría que la ingenuidad aludida parecía estar más presente en las cartas de los productores que en el contenido real de sus films. En primer lugar, poca impresión podía causar a los miembros de la Dirección General la buena disposición por parte de la firma productora a aceptar el veredicto censor. El acatamiento del mismo no era una cuestión que quedara a la discreción de los productores: era una obligación legal impuesta por el Régimen. Pero, además, dada la deriva vertiginosa que estaba experimentando hacia la violencia el género, parece evidente que la afirmación —casi neurótica— de la ingenuidad o el infantilismo del film resultaba cada vez más carente de sentido en el *western* español, hasta el punto de que casi se diría que causaba un efecto contrario al deseado sobre los censores. Una cosa era que los argumentos fueran elementales y no requiriesen para su comprensión una capacidad intelectual excesiva. Otra muy distinta que eso los convirtiera automáticamente en infantiles. Ésta parecía ser la opinión del censor Juan Miguel Lamet que en su informe sobre el *western Tres dólares de plomo*, fechado el 12 de julio de 1965, escribía: “*Hay una gran acumulación de violencias que no por pueriles y estúpidas dejan de ser violencias para el niño. Me parece excesivo dejar “esto” como solaz y recreo de los menores*”. Dos meses más tarde, el mismo Lamet parecía irritado por la reclamación de revisión del film *Un dólar de fuego* (calificado originalmente para mayores de 18 años) en base a la supuesta simpleza de su argumento. Lamet se reafirmaba en su juicio y desechaba como atenuante el carácter elemental (o “imbécil”, en sus propias palabras) de la narración: “*Ratifico mi voto anterior. La gratuidad de la violencia, casi siempre efectuada sobre mujeres, a las que se pega o mata por la espalda y su número excesivo de peleas y muertes hacen del film, de pésima calidad por otro lado, un bajísimo producto para que pueda ser aceptado para jóvenes sólo bajo el pretexto de que el argumento es imbécil*”. En definitiva, el recurso a una supuesta ingenuidad argumental había quedado obsoleto; airearlo con el fin de conseguir una clasificación indulgente podría resultar incluso contraproducente y despertar la indignación de algún censor, como había ocurrido en el caso de Lamet. La revisión de calificación unas veces podía favorecer al productor (*Cinco pistolas de Texas*, por ejemplo, conseguiría rebajar la restricción de ‘mayores de 18 años’ a ‘mayores de 14 años’ en la sesión de la

Junta de Censura celebrada el 29 de diciembre de 1965) y otras no (*Un dólar de fuego* no tendría tanta suerte y, el 29 de septiembre de 1965 los censores aprobaban mantener la autorización sólo para ‘mayores de 18 años’). Pero, cualquiera que fuera el dictamen, la categoría de ‘todos los públicos’ quedaba prácticamente fuera del alcance del subgénero.

* * * * *

El éxito en taquilla de *Por un puñado de dólares* y *Una pistola para Ringo* obligarían tanto a Leone como a Tessari a rodar sendas secuelas de ambos films. Tessari filmaría *El retorno de Ringo / Il ritorno di Ringo* (1966), una nueva excentricidad que puede ser considerada como una versión en clave *western* del relato de la Odisea⁵¹.



Ilustración publicitaria de *El retorno de Ringo* (1966).

Fuente: *Nosferatu* nº 41-42. San Sebastián. Octubre 2002.

⁵¹ De hecho, el guión original presentado en la Dirección General de Cinematografía (y que sería sometido a censura previa con fecha 11 de agosto de 1965) presentaba el siguiente subtítulo: “*La Odisea de los largos fusiles*”.

El film narra la historia del capitán nordista Montgomery Brown (Giuliano Gemma) que, una vez finalizada la guerra entre los estados, abandona el ejército y regresa a su hogar, el pueblo de Brownsville, con el fin de reunirse con su esposa Hally (Lorella de Luca) y su pequeña hija. Sin embargo, allí le aguarda la desagradable sorpresa de que la localidad ha sido tomada por el mejicano Esteban Fuentes (Fernando Sancho) y su banda de forajidos, quien, además, pretende a Hally. Brown ocultará su identidad mediante un ungüento que oscurece su piel (inverosímilmente, se hace pasar por indio y ningún habitante del lugar parece reconocerle). Fuentes, por su parte, ha decidido fingir la muerte de Brown —llega un ataúd al pueblo que supuestamente contiene su cadáver— para así forzar su compromiso matrimonial con Hally. Será precisamente en mitad del falso funeral cuando Brown revele su identidad y se inicie el enfrentamiento final con Fuentes y los suyos, que se saldará con la muerte de éste y la liberación del pueblo de la tiranía de los pistoleros, produciéndose la ansiada reunión entre Brown y su familia. A pesar de que el film reitere literalmente el mismo cuadro técnico y artístico que su precedente (además de los ya mencionados nombres de Giuliano Gemma, Lorella de Luca y Fernando Sancho, repetían papel también en *El retorno de Ringo* intérpretes como el ubicuo George Martin, Nieves Navarro o Antonio Casas), la acción del mismo guardaba nula continuidad argumental con el primer *western* de Tessari. La alusión al nombre de ‘Ringo’ en el título de la película sólo puede ser considerada, por tanto, un mero señuelo comercial. El ‘efecto franquicia’ de utilizar un nombre popularizado en otros films para introducir un argumento que nada tiene que ver con los mismos se convertiría en una maniobra común en el futuro del subgénero. La estrategia, sin embargo, pareció causar cierta estupefacción a José María Cano, uno de los vocales encargados de la censura del guión del film, que escribía en su correspondiente informe: “No sabemos la razón del nombre de Ringo y porqué se dice en el título “El retorno de Ringo”, nombre que no se menciona luego en todo el guión”⁵².

⁵² El guión recibiría el visto bueno censor con las inevitables advertencias acerca de su contenido violento. “En general, cuidar las escenas de violencia y asesinatos para evitar el sadismo y la brutalidad”, escribía José María Cano en su informe, mientras que Pascual Cebollada añadía en el suyo: “Advertencia general de cuidar las escenas de violencia, peligro claro, sobre todo en algún momento como la página 38”. Curiosamente, ambos censores coincidían en otra queja que se repetía con relativa frecuencia a la hora de enjuiciar *westerns* españoles: el trato vejatorio dispensado en los mismos a los personajes mejicanos. José María Cano escribía: “Que no se reserven las brutalidades sólo a los mejicanos. En este caso podían ser

Mucho más trascendente que *El retorno de Ringo* resultaría para el porvenir del subgénero la futura obra de Sergio Leone, *La muerte tenía un precio*. El nuevo proyecto nacía con el título provisional de *La colina de las botas*⁵³ para pasar, posteriormente, a *Los dos magníficos*⁵⁴ y, finalmente, al definitivo *La muerte tenía un precio*⁵⁵. La película nacía, como su predecesora, en régimen de coproducción tripartita germano-italo-española, pero con un origen menos humilde: si bien la firma alemana Constantin volvía apostar por el nuevo film de Leone, las aportaciones española e italiana ahora corrían a cargo de productoras más potentes: Arturo González Producciones Cinematográficas, en el primer caso, y P.E.A., la empresa del ya tantas veces mencionado Alberto Grimaldi, en el segundo. La incorporación de los nuevos socios se tradujo en un incremento más que apreciable del presupuesto⁵⁶ (y hasta de las localizaciones⁵⁷): a diferencia de *Por un puñado de dólares*,

también “tejanos” y no precisamente “mejicanos””. Cebollada también mencionaba el asunto en estos términos: “Como en ocasiones anteriores, deberá modificarse la consideración genérica de “malos” que se da a los mejicanos”.

⁵³ Tal es el título que aparece indicado en el impreso de solicitud de rodaje presentado por Arturo González con fecha 23 de marzo de 1965.

⁵⁴ La petición de cambio de título fue solicitada por la productora en instancia presentada el 11 de marzo de 1966.

⁵⁵ El productor español, Arturo González, solicitaba el nuevo cambio de título en instancia presentada el 16 de abril de 1966 aduciendo razones comerciales: “Que como quiera que este Permiso de Rodaje fue solicitado en el mes de marzo del pasado año 1965, en el tiempo transcurrido varias películas han salido al mercado con títulos similares al que me ha sido concedido”. El productor tal vez se refiriera a otros westerns rodados en nuestro país más o menos por las mismas fechas como *El regreso de los siete magníficos* / *Return of the Seven* (Burt Kennedy, 1966) o *Las siete magníficas* / *Donne alla frontiera* / *Fragüen, die durch die Hölle gehen* (Gianfranco Parolini, 1966).

⁵⁶ Si atendemos a los datos aportados por los productores españoles en la solicitud de rodaje, la aportación española se cifró en 5.299.000 pesetas, la alemana en 5.200.000 y la italiana, mayoritaria, en 15.672.000.

⁵⁷ La lista de localizaciones exteriores del film constituye casi un muestrario de los paisajes típicos del western español de la época: el poblado de Hoyo de Manzanares, Colmenar Viejo, el desierto de Tabernas en Almería...

La muerte tenía un precio nació casi con espíritu de superproducción⁵⁸ —un hecho al que el título original italiano de la nueva película parece aludir en un guiño metalingüístico: *Per qualche dollaro in più*, “Por unos cuantos dólares más”—. En cuanto al apartado artístico, repetían en los roles de protagonista y villano, respectivamente, Clint Eastwood y Gian Maria Volonté, quedando inicialmente por asignar el actor encargado de dar vida al coronel Mortimer, coprotagonista del film⁵⁹. El papel finalmente recaería en las manos de Lee Van Cleef⁶⁰.

El guión del film se sometía a la censura española el 7 de abril de 1965. El resultado era favorable, con la consabida admonición respecto a las escenas de acción, coletilla inevitable para cualquier *western* europeo en este período del género: “*Debe cuidarse: El excesivo realismo de algunas escenas de violencia tal como se desprende del texto del guión*”. La referencia a la violencia del argumento se encuentra en todos los informes censores sobre el libreto de *La muerte tenía un precio*. Sebastián Bautista de la Torre escribía: “*Un “western” con muchos muertos. La acción se centra en las actividades del “Extranjero” y el “Manco” dedicados a cazar sujetos a los que han puesto precio la cabeza, a fin de cobrar la recompensa. Esto da lugar a numerosas peripecias bastante sembradas de cadáveres. No ofrece reparos, pero creo que debería cuidarse el excesivo realismo de algunas muertes, tal como se desprenden de la descripción en el texto*”.

⁵⁸ Además, *La muerte tenía un precio* también superó la fortuna de su predecesora en su paso por la Administración española, pues conseguiría tanto la subvención del 15 por ciento del rendimiento en taquilla como el crédito por valor de un millón de pesetas que ofrecía la nueva normativa, pues al parecer los miembros de la Comisión de Protección esta vez no albergaron dudas acerca del éxito comercial del film. Así lo indica un documento de la Dirección General de la Cinematografía: “*Al presente proyecto se le reconoce un anticipo sin interés por la cuantía de un millón de pesetas que se hará efectivo una vez haya sido autorizada la exhibición de la película conforme a lo establecido en el artículo 23 de la O.M. de 19 de agosto de 1964, quedando fijada, asimismo, la subvención a que se refiere el art. 17 de la citada disposición legal en el porcentaje máximo del 15% de los rendimientos de taquilla de la misma*”.

⁵⁹ En la solicitud de rodaje presentada el 23 de marzo de 1965, podemos encontrar ya los nombres de Clint Eastwood y Gian Maria Volonté en la ficha artística del film. Sin embargo, el espacio reservado al nombre del intérprete del coronel Mortimer está ocupado por la anotación “*a designar*”.

⁶⁰ El nombre de Lee Van Cleef aparece ya indicado en la ficha artística modificada del film enviada por la productora española a la Dirección General de cinematografía con fecha 29 de noviembre de 1965.

Pascual Cebollada, más sucintamente, también aludía a la misma cuestión: *“Guión para una película de aventuras y gangsters en el Oeste. Venganzas. Violencias. Asesinatos. Convendrá advertir no se extremaran las escenas violentas y desagradables. Como la de la pág. 32”*. Más prolijamente se explayaba Marcelo Arroita-Jáuregui, que parecía complacido por el guión aun a pesar de los posibles excesos del mismo:

“GUION para “western”, francamente interesante, a pesar de centrarse en tipos sobradamente conocidos: el forastero que no sabemos por qué actúa como actúa, y el pistolero que se finge lisiado para obtener ventaja sobre sus rivales. El guión, en lo que puede adivinarse por su contenido literario, no parece presentar ningún inconveniente. Tan sólo convendría hacer la oportuna advertencia en lo que se refiere a presentación en imágenes de sus innumerables violencias y muertes, aunque, de todas formas, por un total planteamiento, en ningún caso parece que pueda ser película destinada a menores de edad: sus héroes son unos sinvergüenzas de tomo y lomo, que actúan más o menos en el mismo sentido que la ley con el fin de aprovecharse y conseguir dinero.

No cabe hacer advertencias en ese sentido, pero habrá que ver con cuidado la película terminada: ¿por qué el Extranjero le deja al manco todo el botín?”



Ilustración promocional de *La muerte tenía un precio* (1965).

Fuente: <http://www.alohacriticon.com/images/elcriticonfotos/muertepreciocartel.jpg>

La violencia aparecía una vez más asociada a un film de Leone. Ya los anuncios gráficos del nuevo *western* no ofrecían muchas dudas acerca de la dureza del contenido del mismo. Dos se conservan en el expediente correspondiente a la película guardado en el Archivo General de la Administración, y en los mismos los tres personajes principales son presentados con las siguientes palabras: “*Un cínico*” (aludiendo al pistolero sin nombre interpretado por Clint Eastwood), “*Un implacable*” (aludiendo al coronel Mortimer, interpretado por Lee Van Cleef), “*Un drogado*” (aludiendo al villano ‘El Indio’, interpretado por Gian Maria Volonté)⁶¹. Teniendo en cuenta el contenido de la película y vista la calificación obtenida por su predecesora, *Por un puñado de dólares*, pocas esperanzas podía concebir los productores de *La muerte tenía un precio* de que el film obtuviera una categoría inferior a la de mayores de dieciocho años. En cualquier caso, el

⁶¹ En el primero de los anuncios, las breves definiciones de los personajes aparecen ilustradas por los correspondientes retratos de los mismos. En el segundo anuncio, los retratos se ven sustituidos por un dibujo de algún elemento idiosincrásico asociado a cada uno de ellos: un guantelete (para el personaje interpretado por Clint Eastwood), un reloj de cadena (para el personaje interpretado por Lee Van Cleef) y un cigarrillo de marihuana (para el personaje interpretado por Gian Maria Volonté).

director de fotografía Alfredo Fraile —en calidad de productor ejecutivo de la firma Arturo González Producciones Cinematográficas— ponía la venda antes de la herida y, en carta fechada el 24 de junio de 1966, en un ejercicio de autocensura proponía la supresión de una serie de planos para suavizar la carga violenta del film, tratando de garantizar así una calificación flexible:

“Siendo natural deseo de esta Productora y distribuidora de la película “LA MUERTE TENÍA UN PRECIO” que la calificación que esa Junta de Censura tenga a bien asignarle, sea lo más baja posible, me permito relacionar a dicho efecto, los cortes que voluntariamente —aparte de los que en su día ordene esa Junta si a ello hubiese lugar— los que a continuación se relacionan:

Rollo 2º — Unos fotogramas de la herida del bandolero que mata el Coronel.

Rollo 3º— Algunas muertes de los guardianes de la cárcel, cuando escapa el personaje “Indio”, así como el primer plano de la pistola cuando remata al Director de la cárcel.

Las escenas de la madre y el niño en el interior del refugio de “Indio” o bien el sonido de los disparos en Off, con lo que no se sabría si los matan o se los llevan.

Rollo 11º— Dejar más corta la paliza que dan a los dos protagonistas.

Rollo 12º— Los disparos con que remata al personaje Cuchillo.

Rollo 13º— El primer plano de la herida de la mujer.

Gracias por la atención que espero dispense a este escrito y quedo de V.I.”

La carta de Fraile poco pudo hacer por persuadir la opinión de los censores. En sesión celebrada el 12 de julio de 1966 la Junta concedía a la película, por unanimidad, la categoría que era previsible: mayores de 18 años⁶². La batalla por la calificación de la película estaba obviamente perdida. Sin embargo, finalizada ésta, otra comenzaba: la lucha por conseguir un avance apto para todos los públicos. Que un simple tráiler motivara la inquietud de los productores constituye una nueva señal de lo determinante que una limitación restrictiva de edad podía resultar para la explotación comercial de un *western* español. En sesión celebrada el 5 de agosto de 1966, la Junta de Censura restringía la exhibición del mismo a espectadores mayores de 18 años. Con fecha 19 del mismo mes el propio Arturo González, coproductor español del film, enviaba una carta a la Dirección General de la Cinematografía solicitando la revisión de la clasificación en los siguientes términos:

“Esta Productora, teniendo en cuenta la poca eficacia publicitaria de los avances con esta clasificación [>18], porque hay un sin fin de cines que proyectan películas autorizadas para todos los públicos, y por tanto estos Avances no se pueden proyectar, había procurado que el citado Avance fuera completamente limpio con objeto de merecer la calificación de apto para todos los públicos. Esta

⁶² Así justificaban los distintos vocales su calificación para mayores de 18 años:

Padre Luis García Fierro: “*No es una película apropiada para menores de esa edad*”. Padre Jorge Blajot: “*Algún exceso de sadismo, pero sin peligro para mayores*”. Florencio Martínez Ruiz: “*Película fuerte, dura, pero para públicos mayores*”. José María Cano: “*R.3 Secuencia de la mujer y el niño (podría quitarse) para descargar en algo el sadismo*”. Víctor Aúz: “*La violencia de la película no la hace autorizable para menores de 18 años*”. Señorita María Sampelayo: “*Descargar todo lo posible de brutalidad. Quitar si es posible secuencia de primeros rollos (¿) del 7 que mata al chico y arranca la ropa a la mujer*”. Debido a una confusión, la copia proyectada a los censores incluyó el rótulo final en italiano (“*Fine*” en lugar de “*Fin*”). Dos vocales de la sesión aludieron al hecho en sus correspondientes informes: José María García Escudero — “*Que la palabra FINE se sustituya por FIN*”— y Sebastián Bautista de la Torre — “*Poner fin en castellano*”—. Este curioso asunto constituiría la única ‘adaptación’ finalmente recomendada por la Junta a los productores. Así figura en las conclusiones de la sesión: “*Adaptaciones: La palabra “Fin” debe figurar en castellano*”. En carta fechada el 29 de julio de 1966, el propio Arturo González ponía en conocimiento de la Dirección General que había puesto en práctica la adaptación indicada sustituyendo el rótulo italiano “*Fine*” por el español “*FIN*”.

Productora creyendo sinceramente que el susodicho Avance podía merecer esta última calificación ruega a V.I. si es posible, se sirva disponer que el Pleno de la Junta de Clasificación y Censura revisara el mismo, al objeto de obtener la clasificación que deseamos”.

Parece ser que, a pesar del intento por presentar un avance ‘limpio’—por utilizar la expresión de Arturo González— un plano un tanto subido de tono escapó a la criba de los productores. Alfredo Fraile debió de percatarse del detalle y, en carta fechada el 20 de agosto de 1966 —que se presentaba como ampliación de la misiva previa enviada por la productora el día anterior— lo ponía en conocimiento de la Dirección General, esperando que la supresión del mencionado plano garantizara la revisión de la clasificación:

“Hemos de comunicarles que, habiendo visto posteriormente dicho Avance, notamos que hay un plano que podía haber sido motivo de calificación para mayores de 18 años.

Con objeto de que el Pleno de la Junta pueda juzgarlo, lo hemos señalado en lápiz graso, por si tienen a bien [para] conceder la calificación que pretendemos, cortar dicho plano, si es que así lo dispone esa Dirección General”.

La estrategia surtió efecto. El 27 de agosto de 1966 el avance de *La muerte tenía un precio* volvía a someterse al escrutinio de la Junta, esta vez con mejor fortuna. La calificación final fue para todos los públicos, si bien con la inclusión de la siguiente ‘adaptación’: “*Suprimir la escena de la chica en la cama*”. Este breve apunte indica que el plano de la discordia bien pudo ser alguno de los que componen las escenas en *flashback* del film en las que el personaje de El Indio rememora la violación de una muchacha que resultará ser la hija —en la versión española, o la hermana, en la versión internacional— del coronel Mortimer.

Por un puñado de dólares podía haber gozado de unas críticas positivas en las publicaciones cinematográficas españolas, pero aquello no significaba ni mucho menos que Sergio Leone hubiera alcanzado un *status* de consideración entre nuestra prensa

especializada cuando comenzó el rodaje de *La muerte tenía un precio*. Para constatarlo, sólo tenemos que leer el texto de un breve recuadro que aparecía en el número 917 de la revista *Fotogramas* (mayo de 1966) incluido dentro de la sección “Lo cuenta «Oliver»”, fundamentalmente dedicada a ofrecer un repaso semanal de la actualidad fílmica en nuestro país. La parca nota se hacía eco de unas declaraciones en las que Leone supuestamente se quejaba de las condiciones de rodaje españolas. El tono despectivo del texto hace suponer que su redactor no sentía demasiado aprecio por la obra del realizador italiano:

“SERGIO LEONE («El coloso de Rodas» y «Por un puñado de dólares») ha manifestado que esto (esto es España) se está poniendo imposible para rodar aquí. Que ha localizado exteriores en Burgos y Almería para su inmediata película. Pero que si los precios no se arreglan habrá que pensar en rodar en Italia. Sería una lástima. Aunque no creo que el cine español salga perdiendo demasiado con la ausencia del señor LEONE, vaya”.

En el número 935 de *Fotogramas* (septiembre de 1966) aparece una nueva referencia a Sergio Leone en “Lo cuenta «Oliver»”. Ni siquiera el estreno de la última obra del realizador, *La muerte tenía un precio*, parecía haber impresionado demasiado al anónimo responsable de la sección, excepto en un aspecto: el ya recurrente recuento de cadáveres. En esa categoría, la continuación de *Por un puñado de dólares* parecía superar todas las expectativas ya en los primeros compases de la proyección.

“Quince cadáveres a los cinco minutos de proyección registra «La muerte tenía un precio», el último film de SERGIO LEONE, filmado en coproducción con España y saga sangrienta y sádica de los Bounty Killers”.

Sin embargo, la consideración dispensada a Leone variaría en cuanto se publicasen las primeras críticas extensas y razonadas de su última película. El encargado de enjuiciar *La muerte tenía un precio* en las páginas de la revista *Film Ideal* (número 200, diciembre de 1966) era Antonio Castro. La dilatada extensión de su comentario (página y media, con

un apretado texto a cuatro columnas sin ninguna ilustración) constituye ya un buen indicio de la atención que dedicaría al examen de la cinta. Puesto que un análisis detallado de la obra de Leone excede los fines planteados para esta investigación, retendremos solamente las conclusiones del análisis de Castro, claramente elogiosas, que cifraban los puntos de interés de la película en: *“la perfecta asimilación que demuestra Leone del western, en su efectismo cara al público, en las significaciones metafísicas y apocalípticas que Leone ha ido cuidadosamente depositando a lo largo y ancho de la película, en la perfección absolutamente matemática y diabólicamente eficiente con que está construido el film, o en la exacerbación de la violencia y la importancia del sadismo, verdadera piedra angular sobre la que se edifica todo el impacto del film”*. Castro tampoco escatimaba elogios a la hora de comentar el reparto de *La muerte tenía un precio*: *“Sigue siendo muy extraño ver un “western” europeo bien interpretado, pero aún más encontrarnos ante una coproducción hispano-italo-germana que cuente con una interpretación espléndida de tres actores que rivalizan en méritos”*.

Más relevante aún que el comentario de Antonio Castro en *Film Ideal* resulta el firmado por Jaime Picas en el número 940 del semanario *Fotogramas* (octubre de 1966) por cuanto supone un giro radical respecto a la línea crítica manifestada en la sección “Lo cuenta «Oliver»”. La estima de Picas por *La muerte tenía un precio* superaba con creces la de Castro (le concedía cuatro ‘puntitos’ sobre cuatro como calificación numérica y no dudaba en situarla en “*el renglón de los clásicos*”), llegando a considerar el film como todo un hito del cine europeo: por primera vez éste parecía superar al estadounidense y, precisamente, en el género norteamericano por excelencia. Se diría que Leone, al menos en opinión de Picas, había conseguido enterrar definitivamente el prejuicio de legitimidad que había acosado al *western* español desde sus orígenes. Considero que es obligado reproducir al completo la crítica publicada en *Fotogramas*, para que así el lector pueda apreciar en su magnitud la súbita reputación crítica que *La muerte tenía un precio* había concedido a su realizador, al menos entre la prensa cinematográfica española:

“El realizador italiano Sergio Leone nos acaba de brindar la más elocuente demostración de que el cine americano ha mordido definitivamente el polvo. Con «La muerte tiene [sic] un precio», una película rodada en tierras de Almería, con

un reparto en el que intervienen actores de varias procedencias y con un operador español, Alfredo Fraile, el cine europeo ha abierto una brecha mortal en el último lienzo de muralla tras el cual se escudan los productores de Hollywood: el «western». Desde hace tiempo, se venían produciendo en España, en Italia y en Yugoslavia películas de vaqueros. «La muerte tiene [sic] un precio» no tiene nada que ver con esa producción menor, destinada únicamente a colmar las necesidades de una programación que no cesa de devorar título tras título. «La muerte tiene [sic] un precio» es una película importante y, dentro del género, una película memorable. Una película del Oeste destinada a quedar para siempre en el renglón de los clásicos. Toda la experiencia del cine, toda la inteligencia que cabe en un hombre de gusto y con un extraordinario y brioso poder creador, las pone Sergio Leone al servicio de un tema sencillísimo, pero narrado con un fenomenal sentido del ritmo. La facilidad de Leone para poner los personajes al alcance del espectador, para hacerlos comunicativos de forma instantánea e inmediata, es realmente admirable. Para ello, el realizador italiano usa con una eficacia sorprendente de la dirección de actores y de la fotografía. Digamos en justicia, que tanto dichos actores, en especial Clint Eastwood, Lee Van Cleef y Gian Maria Volonté, como el ya citado operador, pueden manifestar airoosamente una innegable superioridad sobre viejos y famosos especialistas del género. No seremos nosotros quienes se la discutiremos. Ningún aficionado al cine se sentirá defraudado ante una obra tan brillante como «La muerte tiene [sic] un precio»”.

La muerte tenía un precio no sólo constituye el Rubicón crítico que, una vez atravesado, rescató a Sergio Leone de la indiferente categoría de ‘director de westerns europeos mediocres’ convirtiéndolo en un realizador respetado por la prensa española. También representa un punto de inflexión en cuanto a la recepción de su obra por parte del público. El éxito de *Por un puñado de dólares* había sido estimable en nuestro país (según los datos publicados en el epígrafe de 1964 del anuario español de cinematografía, el film se mantuvo 21 días en cartel tras su estreno madrileño en los cines Bilbao, Palacio de la prensa, Progreso y Velázquez). Pero, aun así, la acogida dispensada por el público español se hallaba lejos de la prodigiosa respuesta de los espectadores italianos. Luis Mamerto

López-Tapia se refería a las diferencias y semejanzas del primer *western* de Leone en su paso por las taquillas nacionales y transalpinas en su ya mencionada crítica publicada en el número 39 de la revista *Cinestudio*:

“ÉXITO taquillero en Italia. Más de un año en cartel con fabuloso éxito. Ahora en España la historia parece repetirse, aunque algo empequeñecida. Sin embargo, programada en varios cines a la vez, el público responde y acude con asiduidad. Solamente estos datos hacen ya interesante el film desde el punto de vista de su investigación. [...] En Madrid parece ser que el éxito no ha sido tan rotundo. A la hora de ver cifras vemos que en Italia, en la temporada 64-65, ha quedado en una valoración entre todos los cines del país, en cuarto lugar, detrás de «Goldfinger», «Matrimonio a la italiana» y «El mundo está loco, loco, loco». Y por delante de «El gran combate», clasificada en quinto lugar”.

También Augusto M. Torres abría su aludida crítica a la película de Leone en el número 178 de *Film Ideal* haciendo balance de su aclamación en el mercado transalpino:

“Es el primero de estos westerns de bajo presupuesto que obtiene un sensacional éxito —actualmente se está volviendo a repetir el mismo caso con «Una pistola para Ringo», de Duccio Tessari—, durante la temporada 64/65 ha recaudado 642 millones de liras⁶³, continuando aún en explotación, quedando en cuarto lugar en la lista de películas más taquilleras del año, por delante de «El gran combate», sexto lugar, y «My Fair Lady», décimo lugar”.

En España, estas dimensiones sólo se alcanzarían con el estreno del segundo *western* de Sergio Leone, *La muerte tenía un precio*. El correspondiente anuario de cinematografía reconocía que el film había permanecido 35 días en cartel en su estreno madrileño el día 5 de septiembre de 1966 en los cines Carlos III, Consulado, Regio y Roxy A. Pronto se convertiría en la película más taquillera de la historia del cine español.

⁶³ Torres aclaraba en nota al pie: “Las cifras se refieren únicamente a recaudaciones en los circuitos de estreno”.

Los dos fenómenos enumerados (apoyo crítico y triunfo en la taquilla) dan cuenta del afianzamiento definitivo del ‘estilo Leone’ dentro del *western* europeo. Había quedado demostrado que el legado (lícito o ‘bastardo’) de *Por un puñado de dólares* era mucho más que una moda pasajera y se había convertido en un rasgo constitutivo del subgénero. Pero, además, el éxito desmesurado de *La muerte tenía un precio* comportaba, a modo de corolario, el final del predominio español en el cine del Oeste continental. Sólo una figura española había conseguido previamente despertar el interés conjunto de crítica y público, Joaquín Romero Marchent, pero ni tan siquiera se había aproximado a la aceptación lograda por Sergio Leone en ambas dimensiones. Y la emergencia del realizador italiano iba a coincidir, precisamente, con el eclipse del director español. Es más, la estela de Leone había abierto el camino a toda una nueva generación de realizadores italianos —ya se ha comentado el caso de Tessari o Corbucci— deseosos de probar fortuna en el género de moda en toda Europa dejando su personal impronta en el mismo. En España, puede que un Picazo, un Summers, un Bardem y un Berlanga se resistieran al *western* “*con uñas y dientes*”, por citar la expresión que había utilizado Fernando Monero en su artículo del número 36-37 de la revista *Cinestudio*, reproducida ya en un apartado anterior. Figuras de la consideración de un Borau o un Nieves Conde atravesaron tangencialmente el subgénero, abandonándolo tan pronto como las ofertas de la menguada industria cinematográfica española de la época se lo permitieron. Por otro lado, otros realizadores que inicialmente albergaban ciertas pretensiones de filmar un cine ‘de prestigio’ y cuyas carreras acabarían más o menos definitivamente ligadas al *western* nacional, como es el caso de José María Zabalza o Ricardo Blasco, renunciarían a cualquier anhelo de implicación personal y tomarían su paso por el subgénero como un mero trabajo indiferente. Con la salvedad de Marchent, los profesionales españoles sólo parecían encontrar en el cine del Oeste un único aliciente: el económico. Sin embargo, más allá de los Alpes el escenario era muy distinto. Jóvenes figuras del cine italiano estaban deseosos de experimentar formas de plasmar sus propias inquietudes personales y culturales en la pantalla, y no exhibían ningún prejuicio a la hora de utilizar el *western* como banco de pruebas. Ahí tenemos, por ejemplo, el caso de nombres como los de los realizadores Sergio Sollima y Damiano Damiani y el guionista Franco Solinas —que más allá de sus trabajos dentro del género intervendría en los libretos

de films críticamente reputados como *La batalla de Argel* (*La battaglia di Algeri*, Gillo Pontecorvo, 1965) o *Queimada* (Gillo Pontecorvo, 1969)— que configurarían un cine del Oeste... ¡de orientación marxista! Curiosa paradoja, el *western* europeo se alejaba de la imitación de los modelos procedentes de Hollywood... movimiento que, en cierto sentido, suponía un retorno a la concepción ‘idiosincrásica’ de las primeras adaptaciones de Mallorquí. Como en las mismas, se trataba de ofrecer al público algo que no podía hallarse en los films del Oeste procedentes de Norteamérica. A diferencia de lo que ocurría con los Zorros y los Coyotes, ese ‘algo’ ya no consistía en alusiones a una cierta ‘excepcionalidad nacional’, sino en unos rasgos visuales, temáticos e ideológicos propios. Y si Bardem o Berlanga no habían ‘degradado’ su filmografía con la realización de algún *western*, primeras figuras del cine italiano colaborarían con el subgénero sin demostrar el menor recelo. El mismísimo Pier Paolo Pasolini aparecía como actor en el *western* italo-alemán *Requiescant / Mögen Sie in Frieden ruhen* (Carlo Lizzani, 1967) y, si hacemos caso a Lizzani —citado por el investigador italiano Federico de Zigno en la entrada que dedica al film en el segundo tomo de la obra *Western All’italiana*⁶⁴— el director de *Teorema* (1968) habría incluso intervenido en la redacción del guión. De Zigno y Bruschini precisamente abren la introducción de su mentado libro citando unas breves declaraciones de Pasolini en las que éste dejaba claro su opinión sobre el cine del Oeste: “*Il western è quasi sempre buon cinema*”.

Era evidente que la antorcha creativa del *western* español había cruzado Pirineos y Alpes para pasar de tierras españolas a italianas. A lo largo de este trabajo he utilizado, sin ningún tipo de perjuicio, los términos ‘*western* español’ y ‘*western* europeo’ como sinónimos. De los 46 films del Oeste que, según los anuarios de cinematografía, fueron alumbrados con el concurso de capital español entre los años 1962 y 1964, sólo 12 fueron realizados por directores italianos, mientras que la abrumadora mayoría, 28, fueron firmados por profesionales españoles⁶⁵. A partir de 1966, siempre hablando en términos

⁶⁴ Antonio Bruschini y Federico de Zigno. *Western All’italiana. Book Two. The Wild, the Sadist and the Outsider*. Glittering Images. Edizioni d’essai. Firenze. 2001. Páginas 56-57.

⁶⁵ Quedan fuera de nuestro particular cómputo 6 películas: cinco dirigidas por realizadores norteamericanos y una firmada por un director alemán.

generales, el papel español en el subgénero quedaría sin embargo reducido a poco más que la aportación de un porcentaje económico del presupuesto de cada film y al uso como decorado de los siempre espectaculares parajes almerienses. Ahora ‘western europeo’ significaba, fundamentalmente, ‘western italiano’.

La cuestión terminológica no es en modo alguno un asunto baladí. En su conocido libro *Los géneros cinematográficos*, el ensayista norteamericano Rick Altman defendía la importancia de la ‘adjetivación’ del nombre de un género determinado como expresión del nacimiento de un subgénero a partir del mismo. El posterior proceso de sustantivación del adjetivo quedaría asociado a la transición de subgénero a género independiente:

*“El desplazamiento constante de adjetivo a sustantivo en los términos genéricos arroja una valiosa luz sobre los géneros cinematográficos y su evolución. Antes de que el western se convirtiera en un género por derecho propio y en una palabra de uso cotidiano, existían películas de persecuciones western, scenics western, melodramas western, películas románticas western, filmes de aventuras western y también comedias western, dramas western y películas épicas western”*⁶⁶.

No carecería de interés una discusión acerca de si podría considerarse que el término ‘spaghetti’, además de dar nombre a un plato de un tipo específico de pasta, pondría suponerse en sí mismo, sin la comparecencia del sustantivo ‘western’, la denominación de un nuevo género cinematográfico. Pero mi propósito simplemente es contemplar el cine del Oeste europeo como un subgénero cuya denominación consiste en la suma al término ‘western’ de un epíteto añadido para resaltar su naturaleza de subgénero derivado. Pero, ¿qué adjetivo le fue asignado y cuándo? Si contemplamos la prensa especializada española de los años 1965-66, cuando la influencia de *La muerte tenía un precio* aún no había terminado de materializarse, encontraremos que el nuevo subgénero era denominado como “*Spanish Western*”. El término aparecía, por ejemplo, en el correo de los lectores del número 868 de la revista *Fotogramas* (junio de 1965), en el que un redactor

⁶⁶ Rick Altman. *Los géneros cinematográficos*. Paidós. Barcelona. 2000. Página 82-83.

anónimo titulaba una de las misivas reproducidas así: “*Elogios al “Spanish Western”*”. Otra carta incluida en el número 880 del mismo semanario (agosto de 1965) recibía el siguiente encabezamiento: “*En torno al “Spanish Western”* ”. La afición por el gentilicio nacional como adjetivo no era exclusiva, ni mucho menos, de la revista *Fotogramas*. Un ejemplo más significativo que los anteriores es la presencia del término “*Spanish Western*” en el título del primer análisis publicado en nuestra prensa sobre el subgénero: el ya tantas veces citado “Las muertes tienen su precio. O algunas palabras sobre el “*Spanish western*” ” de Fernando Méndez-Leite aparecido en el número 201-204 de *Film Ideal* (diciembre de 1966). Si saltamos cronológicamente al siguiente ensayo monográfico publicado en una revista española sobre el cine del Oeste europeo, aterrizaremos en el año 1968, en el número 1050 del semanario *Fotogramas*. Así lo titulaba su autor, José Luis Guarner: “*El Spaghetti-Western*”. El término “*Spanish Western*” había quedado abandonado definitivamente, reflejando la postergación paralela de la hegemonía española en el subgénero.

Como el lector podrá apreciar, el estreno de *La muerte tenía un precio* marcaba un punto de inflexión definitivo en la historia del cine del Oeste europeo, y, por añadidura, en la historia del *western* español. Y, por esa misma razón, constituye un momento excelente para cerrar el período abarcado por la presente investigación, que pretendía centrarse en la dimensión española del *western* europeo.

CONCLUSIÓN

La tesis doctoral que se cierra con la presente conclusión ha pretendido arrojar un poco de luz sobre el proceso de evolución del *western* español cinematográfico desde 1954 hasta el año 1965. Dicho desarrollo quedaría caracterizado por la progresiva ‘internacionalización’ de las producciones españolas del Oeste: si en un principio los *westerns* nacionales se fundamentaban, casi en exclusiva, en las obras literarias de José Mallorquí —que se caracterizaban por ambientar la acción en un *Far West* pleno de referencias hispanas— conforme el género avanzara los productores y realizadores de los nuevos films iban a soslayar toda vinculación a lo hispano y a trasladar sus referencias hacia los modelos norteamericanos. Pronto nuevos vientos, procedentes de Italia, sacudirían el *spaghetti-western* europeo e impondrían unos estilos que poco tenían que ver ni con las películas del Oeste típicamente españolas que iniciaron el género ni con aquellas que pretendían imitar los modelos anglosajones.

Como ya se ha comentado en la introducción que abría este trabajo, la que podríamos denominar ‘época inaugural’ del *western* europeo ha sido escasamente abordada por la investigación cinematográfica mínimamente rigurosa. Y la carencia de información se agrava aún más cuando nos restringimos al ámbito del cine del Oeste español. La mayoría de los investigadores y ensayistas internacionales han obviado las primeras contribuciones hispanas al género y, lo que es peor, muchas veces han incurrido en el error de extrapolar el contexto italiano a la propia situación española, como si el italiano hubiera sido el único *western* realizado en la Europa de los primeros sesenta. Sin ir más lejos, el prestigioso investigador Christopher Frayling, en su libro *Spaghetti-Westerns. Cowboys and Europeans from Karl May to Sergio Leone* — obra canónica dentro de la literatura crítica del género, como ya se ha comentado—, afirma:

“The first Spaghetti Westerns were, in fact, carbon-copies (with a ‘made for TV’ look) of the American versions, dealing with the adventures of well-known characters such as Buffalo Bill, or with battles against the warlike Apaches [...]. In the early 1960’s, the way to recapture an Italian mass market that had been saturated with Hollywood or ersatz-Hollywood products was thought to lie in distributing home-made films that looked like traditional

*Hollywood ones: as ‘Terence Hill’ has recently recalled, ‘To sell a western in Italy, you had to have American names’ ”*¹.

Frayling, por tanto, sostiene que el primer estadio en la evolución del denominado *spaghetti-western* se hallaría determinado por la imitación de la producción norteamericana. Sólo algunos años más tarde (básicamente, gracias a la irrupción de Sergio Leone en el panorama cinematográfico) podría hablarse de un *spaghetti-western* con plenas raíces culturales europeas:

*“the best Spaghetthis were to demonstrate that, even within a co-production context, it was possible to retain some vestiges of a cultural identity, and to criticise what had up till then been accepted internationally as the context within which to make westerns, and the Protestant-liberal tradition which Westerns were expected to represent”*².

Ahora bien, ¿qué entiende el autor británico por ‘*spaghetti-western*’? A lo largo de su ensayo el término aparece indistintamente utilizado como sinónimo de *western* europeo y como sinónimo de *western* italiano... Evidentemente, si nos centramos únicamente en la aportación transalpina al género, las afirmaciones reproducidas en el párrafo anterior sólo pueden ser consideradas correctas... pero el problema reside en la generalización de tales conclusiones a la totalidad del cine del Oeste de nuestro continente. Evidentemente, como creo que ha quedado demostrado en la presente investigación, en España la historia del género siguió un cauce completamente distinto: la imitación norteamericana no fue, ni mucho menos, el primer estadio en la gestación del *western* español. La visión de la evolución del *eurowestern* cambia si la contemplamos desde nuestro país: aquí el único *western* español puro, el único cine del Oeste que quedaría distinguido por unas características culturales nacionales propias floreció, precisamente, en los albores del género gracias a las adaptaciones marchentianas de la obra mallorquiniana. A partir de aquí, como bien dice Frayling, las nuevas producciones van a verse influidas por el material procedente de Hollywood. Y

¹ Christopher Frayling. *Spaghetti-Westerns. Cowboys and Europeans from Karl May to Sergio Leone*. I.B. Tauris Publishers. Londres. Nueva York. 2000. Página 102.

² Ídem nota anterior. Páginas 115-117.

la llegada de Leone, a quien Frayling considera el creador de un ‘*western* europeo puro’ de poca ayuda serviría para propiciar un cine del Oeste enraizado culturalmente en la tradición hispana: si antes los productores españoles imitaban las cintas que llegaban más allá del Atlántico, ahora hallarán un nuevo filón en la mera copia de la obra del realizador italiano...

Rafael de España, en su libro *Breve historia del western mediterráneo*, tiene a bien criticar el descuido de Frayling con respecto al *western* hispano al afirmar:

“no va a extrañar que Christopher Frayling, en su ya citado *Spaghetti-Westerns. Cowboys and Europeans from Karl May to Sergio Leone*, dedique 15 páginas a comentar las novelas (!) de Karl May y 30 a analizar las adaptaciones fílmicas habidas y por haber de la historia de Johann August Suter, pero no haga la menor alusión a Marchent”³.

Por mi parte, añadiría algunas matizaciones a esta apreciación. No creo que dedicar quince páginas a comentar las novelas de Karl May constituya un demérito del citado ensayo, pues Frayling pretende hallar en la literatura popular los fundamentos un *western* con raíces culturales idiosincrásicamente europeas —a semejanza de las raíces idiosincrásicamente españolas que se han discutido a lo largo de la presente tesis—. Lo que es de lamentar, bajo mi modesta opinión, es que el prestigioso investigador careciera de todo conocimiento acerca de la obra del escritor español José Mallorquí. El análisis de las novelas del creador del Coyote sin duda hubiera resultado un valioso complemento al examen de la obra de May tal y como resulta planteado en el libro *Spaghetti-Westerns*. Obsérvese, si no, cómo alguna de las conclusiones a las que llega el ensayista británico a partir del estudio de los textos del escritor alemán guarda una más que notable semejanza con las conclusiones que en el presente trabajo se han extraído de la obra mallorquiniana. Por ejemplo, citemos cómo Frayling destaca la componente ‘típicamente alemana’ de las narraciones de May centradas en el indio Winnetou. Refiriéndose a los protagonistas de la serie —los personajes de Old Shatterhand y su compañero Sam Hawkins, de origen germano— Frayling afirma:

³ Rafael de España. *Breve historia del western mediterráneo. La recreación europea de un mito americano*. Glénat. Barcelona. 2002. Página 20.

“Throughout the ‘Winnetou’ series, when they are in the company of ‘true Yankees’ such as these, the German heroes insist on drinking German beer, reading German newspapers, and singing German songs”⁴.

No creo que valga la pena ahondar más en estos aspectos, puesto que el mismo Frayling, en la reedición de su ensayo publicada en el año 2000, reconocía como una de las limitaciones de su obra la excesiva atención prestada a la vertiente italiana del género en detrimento de la española:

“This book concentrates on the Italian production context. And what of the contribution of the pioneering films of Joaquín Romero Marchent? [...] Carlos Aguilar has begun to research this topic, but there is still much basic fact-finding to be done”⁵.

Una simplificación semejante a la de generalizar las características del *western* italiano al subgénero en España es el de atribuir forzosamente alguna de las peculiaridades del futuro *spaghetti-western* europeo a profesionales pioneros del género, pero cuya relación estética y temática con el inmediato devenir del mismo es escasa. El caso paradigmático vendría representado por Joaquín Romero Marchent. A pesar de que en los últimos años el realizador madrileño se ha beneficiado de una notable rehabilitación crítica —propiciada, fundamentalmente, por la labor investigadora de Carlos Aguilar⁶—, Marchent se ha visto afectado también por esta tendencia a la

⁴ Christopher Frayling. *Spaghetti-Westerns. Cowboys and Europeans from Karl May to Sergio Leone*. I.B. Tauris Publishers. Londres. Nueva York. 2000. Página 110.

⁵ Ídem nota anterior. Página X.

⁶ A mediados de los sesenta, como se ha venido comentando a lo largo de páginas anteriores, Joaquín Romero Marchent era ya un realizador apreciado por cierto sector de la crítica cinematográfica española. Su filmografía quedaría, sin embargo, prácticamente sumida en el olvido durante las décadas siguientes hasta finales de los años noventa. El renovado interés crítico que el realizador ha suscitado desde entonces queda ratificado por su presencia en el festival italiano de Udine “*Incontri Cinema*” en abril de 1997 o por el *Premio Almería, tierra de cine* a toda una carrera —que le sería entregado por la Diputación de Almería en 1998 dentro del *III Festival Nacional de Cortometrajes*— así como la publicación del libro *Joaquín Romero Marchent. La firmeza del profesional*, tantas veces citado en estas páginas y escrito por el mencionado Carlos Aguilar.

generalización simplificadora. Al menos, si no es desde esta óptica, no creo que puedan comprenderse afirmaciones como las de Antonio José Navarro en su artículo “Baño de sangre al salir el sol” —en el número especial de la revista *Nosferatu* dedicado al *western* europeo— donde podemos encontrar este análisis del film marchentiano *El sabor de la venganza*:

“¿Cuál de los hermanos es más honesto, más coherente con los negros sentimientos que le amenazan? Sin duda Chet, pues no se engaña a sí mismo ni a quienes le rodean: es un asesino en potencia corrompido por la barbarie y el odio. En cambio, Jeff es un psicópata que degrada aquellos ideales que pretende defender”⁷.

Es cierto que en el *western* europeo post-Leone el rol de protagonista suele recaer en la figura de algún sujeto violento e irascible que se toma la justicia por su mano, mientras que, a menudo, los personajes identificados con el cumplimiento de la ley presentan un cariz negativo —neurótico, corrupto, etc.—. En mi opinión, el análisis de Navarro es válido si lo tomamos simplemente como expresión de sus opiniones personales. Cuando reduce a Jeff, el protagonista de la cinta, a la condición de psicópata por el simple hecho de acatar la autoridad de la ley y, de propina, sitúa al violento personaje de Chet como referente ético de la película —recordemos, por ejemplo, que el forajido no dudaba en disparar a un hombre desarmado en un *saloon*— no hace sino poner en relación —consciente o inconscientemente— los caracteres presentados por Marchent con una tipología subgenérica que aún no había sido desarrollada en la época en que *El sabor de la venganza* fue realizada. Pero si nuestro verdadero objetivo es determinar en qué personaje ha depositado Marchent sus auténticas simpatías, resultaría mucho más fructífero el cotejo del film con otros patrones. En primer lugar, con la tipología de personajes asumida por el *western* clásico norteamericano —un cine con el que el realizador español se identificaba ética y estéticamente— donde la figura del representante de la ley es ensalzada como símbolo del orden frente a la de aquellos propensos a tomarse la justicia por su mano. En segundo lugar, considero que resulta todavía más fundamental relacionar la película con otras obras del mismo realizador, de modo que se nos hagan evidentes algunas constantes temáticas comunes. Basta

⁷ *Nosferatu* n° 41-42. Octubre 2002. San Sebastián. Página 97.

CONCLUSIÓN

relacionar *El sabor de la venganza* con el inmediato film de Marchent, *Antes llega la muerte*, para percibir que ambas comparten una visión demoledoramente crítica de la venganza. Ambas comparaciones nos forzarían a concluir que es el pacífico Jeff el personaje con quien Marchent se siente verdaderamente identificado, mientras que, sin embargo, reprueba la actitud de Chet. Si en realidad el director se identificara con este último, ¿de qué manera cabría interpretar el hecho de que, tras la muerte del personaje, su madre se reproche apesadumbrada por haber inculcado la venganza en el corazón de su hijo?

En definitiva, al llevar a cabo el estudio del *western* europeo desde nuestra perspectiva actual, es fácil caer en una toma de postura que parta *a posteriori* del extremo de un proceso y conciba el mismo como una evolución lineal tendente a la consecución inexorable de ese final. Operando con este esquema interpretativo, aquellas tendencias que no se adapten al estadio final de la evolución del fenómeno estudiado o bien serán desechadas por irrelevantes o bien serán reinterpretadas en función de ese resultado que se asume como inevitable. Pero convendría tener presente que tales tendencias también podrían ser dignas de interés en sí mismas, como propuestas que no sobrevivieron al paso del tiempo y que podrían haber conducido la evolución del proceso por otros derroteros.

Dadas las consideraciones expuestas en la breve disquisición anterior, creo que la mayor **aportación de la presente tesis doctoral** consiste en presentar los films que constituyen esta primera fase del *western* español de una forma completa, holística, considerándolos como un hecho digno de estudio en sí mismo, independientemente de la posterior evolución del género y del desarrollo del mismo en otras latitudes.

Asimismo, ya mencionaba en la introducción como otra de sus aportaciones la novedad de buena parte de la información suministrada. El hecho de tener que consultar abundantes fuentes directas (en su mayor parte, material administrativo de la antigua Dirección General de Cinematografía) implica, forzosamente, manejar unos datos hasta ahora inéditos.

CONCLUSIÓN

Aun así, es evidente que la presente tesis deja puertas abiertas a **futuros desarrollos** de la misma que complementen la investigación realizada. Para empezar, habría que tomar en consideración la limitación geográfica impuesta. Un buen complemento para la información facilitada en las páginas anteriores sería considerar la recepción de los *westerns* españoles aquí aludidos en el extranjero, especialmente en el mercado italiano. También podría aportar novedades el estudio de los permisos de rodaje y demás documentos oficiales que pudieran consultarse en los archivos de la administración italiana, pues podrían arrojar más luz sobre algunos casos concretos.

Asimismo debe tenerse en cuenta la limitación cronológica a la que se ha ceñido el presente ensayo. Demarcar como fecha de corte de nuestro análisis el año 1965 puede aportar ciertas ventajas al mismo, pero sin duda acarrea también algún que otro inconveniente. Por ejemplo, un período de estudio cronológicamente más dilatado nos hubiera permitido considerar con mayor profundidad y detalle la repercusión de los primeros films de Leone en la producción nacional de *westerns*.

Y, por supuesto, aún quedan muchos aspectos relacionados con la posterior evolución del cine del Oeste español sobre los que poco —o nada— se ha investigado. A modo de ilustración, puede mencionarse el ‘*western marxista*’, aludido sucintamente en el último apartado de la tesis. Teniendo en cuenta las condiciones políticas que atravesaba nuestro país a mediados de la década de los sesenta, resulta imposible no plantearse nuevos interrogantes que abrirían futuras líneas de investigación. Podemos preguntarnos, como hace el propio Frayling en su reciente biografía de Sergio Leone, cómo era posible que “*esos films, con su antimilitarismo, sus explícitas referencias al fascismo, y su condenación a las intervenciones extranjeras en América Latina, podían llegar a ser realizados en la España de Franco*”⁸. Se trata tan sólo de un ejemplo. Podrían ofrecerse otros, pero creo que basta para demostrar que un estudio del *western* español más allá de las restricciones temporales impuestas en la presente tesis no carecería, ni mucho menos, de interés.

⁸ Christophre Frayling. *Sergio Leone. Algo que ver con la muerte*. T&B Editores. Madrid. 2002. Página 308.

FILMOGRAFÍA

Como ya ha sido indicado en el apartado de introducción, la presente tesis doctoral ha hecho uso de dos filmografías: una proveniente de los anuarios de cinematografía editados por el Sindicato Nacional del Espectáculo y otra incluida por Fernando Méndez-Leite en su artículo “Las muertes tienen su precio. O algunas palabras sobre el “*Spanish western*””, aparecido en el número 201-204 de la revista *Film Ideal*, publicado en diciembre de 1966. A continuación se detallan los *westerns* que integran ambas filmografías.

En el primer caso, he añadido al título en español de cada film (el único ofrecido por los anuarios) los títulos de estreno en los distintos países que intervinieron en su producción (si éstos han sido distintos a la denominación de la película dentro de nuestras fronteras). Asimismo, cada referencia incluye el nombre del realizador correspondiente y los datos de producción (productoras participantes y nacionalidad de las mismas). Estos datos han sido obtenidos cotejando la información suministrada por los anuarios (a veces, manifiestamente incompleta) con las referencias incluidas en la base de datos del ICAA (http://www.mcu.es/jsp/plantilla_wai.jsp?id=13&area=cine).

Sin embargo, he respetado la integridad del texto de la filmografía proporcionada por Fernando Méndez-Leite (incluyendo algunas erratas e imprecisiones). La única modificación respecto a la fuente original se refiere a la extensión: he eliminado las entradas que aludían a *westerns* españoles producidos en 1966 pues, por un lado, exceden la limitación cronológica impuesta en la presente tesis y, por otro, en tales casos la mayor parte la información aportada por Méndez-Leite es incompleta y fragmentaria (hecho comprensible, dado que muchas de las películas que citaba aún se encontraban en fase de rodaje en el momento de la publicación de su artículo).

1) Westerns producidos con capital español entre 1954 y 1965 de acuerdo a los datos de los anuarios editados por el Sindicato Nacional del Espectáculo.

1954

- *El Coyote*. Dirección: Joaquín Romero Marchent. Productora: Unión Films.
- *La justicia del Coyote*. Dirección: Joaquín Romero Marchent. Productora: Unión Films.

1961

- *La venganza del Zorro*. Dirección: Joaquín Romero Marchent. Productoras: Copercines y Rocesa¹.
- *Tierra brutal / The Savage Guns*. Dirección: Michael Carreras. Productoras: Tecisa (España), Capricorn (Estados Unidos).

1962²

¹ La productora Rocesa no aparece mencionada en la entrada correspondiente al film de la base de datos del ICAA.

(http://www.mcu.es/jsp/plantillaAncho_wai.jsp?id=13&area=cine&contenido=/cine/bdp/brs.jsp&query=/cgi-bin/BRSCGI?CMD=VERDOC&CONF=BASES1.cnf&BASE=CINW&DOCN=000002146&NDOC=1&TXTBUS=ESPAÑOLA+/+LA+VENGANZA+DEL+ZORRO).

² El caso de 1962 es especial, pues los films producidos en tal año aparecen listados en dos anuarios: el correspondiente a 1955-1962 y el correspondiente a 1963-1968. La justificación que se aduce en este último para explicar la repetición es que la primera filmografía resultaba incompleta. Sin embargo, dicha filmografía incluía una mención al film *Cabalgando hacia la muerte* que no aparece en la segunda, supuestamente más completa. Por ello, he incluido bajo el epígrafe de 1962 los westerns españoles que aparecen fechados en tal año de producción en cualquiera de los dos anuarios.

- *Bienvenido, padre Murray*. Dirección: Ramón Torrado. Productora: Copercines.
- *El sheriff terrible / Due contro tutti*. Dirección: Antonio Momplet, Alberto De Martino. Productoras: Copercines (España), Emo Bistolfi (Italia).
- *Las tres espadas del Zorro*. Dirección: Ricardo Blasco. Productora: Hispamer.
- *Torrejón City*. Dirección: León Klimovsky. Productora: Tyrys Films.
- *Cabalgando hacia la muerte*³ / *L'Ombra di Zorro / L'Ombre de Zorro*. Dirección: Joaquín Romero Marchent. Productoras: Copercines (España), Explorer (Italia), PEA (Italia), Eurociné (Francia)⁴.

1963

- *Cuatro balazos / Il vendicatore di Kansas City*. Dirección: Agustín Navarro. Productoras: Cooperativa Fénix Films (España), Emo Bistolfi (Italia).
- *El capitán intrépido / Il segno di Zorro / Le signe de Zorro*. Dirección: Mario Caiano. Productoras: P.B. Perojo (España), C. Cinematográfica Mondiale (Italia), La Fides (Francia).
- *El hombre de la diligencia*. Dirección: José María Elorrieta. Productora: P.C. Alesanco.

³ La película aparece citada en el anuario por su título originalmente previsto, *La sombra del Zorro*.

⁴ En la entrada correspondiente de la base de datos del ICAA, la empresa francesa aparece citada como 'Lesoeur' y la española como 'Exclusivas Floralva Producción, S.A.'.
(http://www.mcu.es/jsp/plantillaAncho_wai.jsp?id=13&area=cine&contenido=/cine/bdp/brs.jsp&query=/cgi-bin/BRSCGI?CMD=VERDOC&CONF=BASES1.cnf&BASE=CINW&DOCN=000002150&NDOC=1&TXTBUS=ESPAÑOLA+/+CABALGANDO+HACIA+LA+MUERTE).

- *El hombre del valle maldito / L'uomo della valle maledetta*. Dirección: Primo Zeglio, Siro Marcellini⁵. Productoras: Cooperativa Fénix Films (España), P.E.A. (Italia).
- *El llanero*. Dirección: Jesús Franco. Productora: BIG-4.
- *El sabor de la venganza / I tre spietati*. Dirección: Joaquín Romero Marchent. Productoras: Centauro Films (España), P.E.A. (Italia).
- *Brandy*⁶ / *Cavalca e uccidi*. Dirección: José Luis Borau. Productoras: Cooperativa Fénix Films (España), P.E.A. (Italia).
- *El vengador de California / Il segno del Coyote*. Dirección: Mario Caiano. Productoras: Copercines (España), P.E.A. (Italia).
- *Fuera de la ley*. Dirección: León Klimovsky. Productora: Cooperativa Carthago.
- *Gringo / Duello nel Texas*. Dirección: Ricardo Blasco. Productoras: Tecisa (España), Jolly Film (Italia).
- *Héroes del Oeste / Gli eroi del West*. Dirección: Stefano Vanzina (“Steno”). Productoras: Cooperativa Fénix Films (España), Emo Bistolfi (Italia).
- *Los pistoleros de Casa Grande / Gunfighters of Casa Grande*. Dirección: Roy Rowland. Productoras: Tecisa (España), Grogor Productions (E.E.U.U).

⁵ En las fuentes bibliográficas consideradas aparece como realizador el nombre de Primo Zeglio. Sin embargo, en la base de datos del ICAA se menciona como director a Siro Marcellini (http://www.mcu.es/jsp/plantillaAncho_wai.jsp?id=13&area=cine&contenido=/cine/bdp/brs.jsp&query=/cgi-bin/BRSCGI?CMD=VERDOC&CONF=BASES1.cnf&BASE=CINW&DOCN=000002514&NDOC=1&TXTBUS=ESPAÑOLA+/+EL+HOMBRE+DEL+VALLE+MALDITO).

⁶ La película aparece citada en el anuario por su título originalmente previsto, *El sheriff de Losatumba*, mientras que su denominación definitiva, *Brandy*, aparece mencionada entre paréntesis, casi a modo de subtítulo.

- *Tres hombres buenos / I tre implacabili*. Dirección: Joaquín Romero Marchent. Productoras: Copercines (España), P.E.A. (Italia).

1964

- *Antes llega la muerte / I sette del Texas*. Dirección: Joaquín Romero Marchent. Productoras: Centauro Films (España), P.E.A. (Italia).
- *Aventuras del Oeste / Sette ore di fuoco / Die Letzte Kugel Traf Den Besten*. Dirección: Joaquín Romero Marchent. Productoras: Centauro Films (España), P.E.A. (Italia), Constantin (Alemania).
- *Desafío en Río Bravo / Sfida a Rio Bravo / Duel a Rio Bravo*. Dirección: Tulio Demicheli. Productoras: Llama Films (España), West Films y Flora Films (Italia), Pathé (Francia).
- *El dedo en el gatillo / Finger on the Trigger*. Dirección: Sydney Pink. Productoras: F.I.S.A. (España), Comet Productions Inc. (E.E.U.U.).
- *El hijo de Jesse James / Solo contro tutti*. Dirección: Antonio del Amo. Productoras: Apolo Films (España), P.E.A. (Italia).
- *El hijo del pistolero / Son of a Gunfighter*. Dirección: Paul Landres. Productoras: Zurbano Films (España), Lester Welch Productions (E.E.U.U.).
- *El secreto del capitán O'Hara*. Dirección: Arturo Ruiz-Castillo. Productora: P.C. Alesanco.
- *El 7º de caballería / Gli eroi di Fort Worth*. Dirección: Alberto De Martino. Productoras: Cooperativa Fénix Films (España), Emo Bistolfi (Italia).

FILMOGRAFÍA

- *El último mohicano / Der Letzte Mohikaner / La valle delle ombre rosse*. Dirección: Harald Reinl. Productoras: P.C. Balcázar y Procusa (España), International Germania Films (Alemania), Cineproduzioni Associate (Italia).
- *El Zorro cabalga otra vez / Il giuramento di Zorro*. Dirección: Ricardo Blasco. Productoras: Hispamer (España), Duca Cinematográfica (Italia).
- *Fuerte perdido*. Dirección: José María Elorrieta. Productora: P.C. Alesanco.
- *Joaquín Murrieta*. Dirección: George Sherman. Productora: Pro Artis Ibérica.
- *La carga de la Policía Montada*. Dirección: Ramón Torrado. Productora: Cooperativa Trébol Films.
- *La ley del forastero / Sie nannten ihn Gringo*. Dirección: Roy Rowland. Productoras: Procusa (España), International Germania Films (Alemania).
- *La tumba del pistolero*. Dirección: Amando de Ossorio. Productora: Cooperativa Fénix Films.
- *Las pistolas no discuten / Le pistole non discutono / Die Letzten Zwei vom Rio Bravo*. Dirección: Mario Caiano. Productoras: Trio Films (España), Jolly Film (Italia), Constantin (Alemania).
- *Los cuatreros*. Dirección: Ramón Torrado. Productora: Cooperativa Atlántida.
- *Los gemelos de Texas / I gemelli del Texas*. Dirección: Stefano Vanzina (“Steno”). Productoras: Cooperativa Fénix Films (España), Emo Bistolfi (Italia).
- *Pistoleros de Arizona / 5.000 dollari sull'asso / Die Gejagten der Sierra Nevada*. Dirección: Alfonso Balcázar. Productoras: P.C. Balcázar (España), Fida Cinematográfica (Italia), International Germania Films (Alemania).

FILMOGRAFÍA

- *Dos pistoleros / Due mafiosi nel Far West*. Dirección: Giorgio Simonelli. Productoras: Época Films (España), Fida Cinematográfica (Italia).
- *Los rurales de Texas / I due violenti*. Dirección: Primo Zeglio. Productoras: Arturo González (España), P.E.A. (Italia).
- *Minnesota Clay / L'Homme du Minnesota*. Dirección: Sergio Corbucci. Productoras: Jaguar Films (España), Ultra Films (Italia), Franco-London Films (Francia).
- *Oeste Nevada Joe / La sfida degli implacabili*. Dirección: Ignacio F. Iquino. Productoras: I.F.I. España, S.A. (España), Cineproduzioni Associate (Italia).
- *Oklahoma John / Il ranch degli spietati / Der Sheriff von Rio Rojo*. Dirección: Jaime Jesús Balcázar. Productoras: P.C. Balcázar (España), Cineproduzioni Associate (Italia).
- *Por un puñado de dólares / Per un pugno di dollari / Für eine handvoll dollar*. Dirección: Sergio Leone. Productoras: Ocean Films (España), Jolly Film (Italia), Constantin (Alemania).
- *Relevo para un pistolero*. Dirección: Ramón Torrado. Productora: Atlántida.
- *El sendero del odio / El piombo e la carne / Les sentiers de la haine*. Dirección: Marino Girolami. Productoras: Hisperia Films (España), Marco Film (Italia), Cineurop (Francia).
- *Uncas, el fin de una raza / L'ultimo dei Mohicani*. Dirección: Mateo Cano. Productoras: Eguiluz Films (España), Ital Caribe (Italia).

1965

FILMOGRAFÍA

- *Adiós, Gringo / Adios, Gringo*. Dirección: Giorgio Stegani. Productoras: Cooperativa Trébol Films (España), Explorer Film (Italia), Films Corona (Francia).
- *Cinco pistolas de Texas / Cinque pistole del Texas*. Dirección: Juan Xiol. Productoras: I.F.I. España, S.A. (España), Cineproduzioni Associate (Italia).
- *Cuatro dólares de venganza / 4 dollari di vendetta*. Dirección: Jaime Jesús Balcázar. Productoras: P.C. Balcázar (España), Società Ambrosiana Cinematográfica (Italia).
- *Doc, manos de plata / L'uomo dalla pistola d'oro*. Dirección: Alfonso Balcázar. Productoras: P.C. Balcázar (España), West Films y Flora Films (Italia).
- *2.000 dólares por Coyote*. Dirección: León Klimovsky. Productora: P.C. Alesanco.
- *Dos pistolas gemelas / Una donna per Ringo*. Dirección: Rafael Romero Marchent. Productoras: B. Perojo P.C. (España), Transmondi Films y Luxor Films (Italia).
- *Dos vivales en Fuerte Álamo / I due sergenti del generale Custer*. Dirección: Giorgio Simonelli. Productoras: P.C. Balcázar (España), Fida Cinematográfica (Italia).
- *El escuadrón de la muerte / Per un dollaro di gloria*. Dirección: Fernando Cerchio. Productoras: Cooperativa Fénix Films (España), Terra Films (Italia).
- *El proscrito de Río Colorado*. Dirección: Maury Dexter. Productora: Cooperativa Fénix Films.
- *El sheriff no dispara / Lo sceriffo che non spara*. Dirección: José Luis Monter. Productoras: Hispamer Films (España), Arccadia Films (Italia).

FILMOGRAFÍA

- *Johnny West / Johnny West il mancino / Les frères Dynamite*. Dirección: Gianfranco Parolini. Productoras: Cooperativa Atlántida (España), Cine Italia Films (Italia), La Comptoir Français du Films (Francia).
- *Kid Rodelo*. Dirección: Richard Carlson. Productoras: Cooperativa Fénix Films (España), Trident Films (E.E.U.U.).
- *La balada de Johnny Ringo / Wer kennt Jonny R.?* Dirección: José Luis Madrid. Productoras: Tilma Films (España), C.C.C. Filmkunst (Alemania).
- *La ley del colt / La colt è mia legge*. Dirección: Alfonso Brescia. Productoras: Procensa (España), U.C.I. y Cine 3 (Italia).
- *La muerte cumple condena / Cento mila dollari per Lassiter*. Dirección: Joaquín Romero Marchent. Productoras: Centauro Films (España), P.E.A. (Italia).
- *La muerte tenía un precio / Per qualche dollaro in più / Für ein paar Dollar mehr*. Dirección: Sergio Leone. Productoras: Arturo González P.C. (España), P.E.A. (Italia), Constantin (Alemania).
- *La venganza de Clark Harrison / La spietata colt di Ringo*. Dirección: José Luis Madrid. Productoras: Cooperativa Constelación (España), Danny Films y Cine Doris (Italia).
- *Las malditas pistolas de Dallas / Le maledette pistole di Dallas / Pistolets maudits de Dallas*. Dirección: José María Zabalza. Productoras: Coperfilm (España), Tellus Cinematográfica (Italia), Paris Inter Productions (Francia).
- *Los brutos en el Oeste / I magnifici brutos del West / Les terreurs de l'Ouest*. Dirección: Marino Girolami. Productoras: Internacional Film Esp. S.A. (España), Alvaro Mancori y Metheus Films (Italia), Cineurop (Francia).

FILMOGRAFÍA

- *Los cuatro implacables / I quattro inesorabili*. Dirección: Primo Zeglio. Productoras: Aitor Films (España), P.E.A. (Italia).
- *Mestizo*. Dirección: Julio Buchs. Productora: Cooperativa Atlántida.
- *Ocaso de un pistolero / Mani di pistolero*. Dirección: Rafael Romero Marchent. Productoras: Cooperativa Astro Films (España), P.E.A. (Italia).
- *Pampa salvaje / Savage Pampas*. Dirección: Hugo Fregonese. Productoras: Jaime Prades (España), Dasa Films (Argentina), Samuel Bronston (E.E.U.U).
- *Plazo para morir / All'ombra di una colt*. Dirección: Gianni Grimaldi. Productoras: Hispamer (España), Hercules Cinematografica (Italia).
- *Por mil dólares al día / Per mille dollari al giorno*. Dirección: Silvio Amadio. Productoras: Petruka Films (España), Tirso Films (Italia).
- *Dos caraduras en Texas*⁷ / *Per un pugno nell'occhio*. Dirección: Michele Lupo. Productoras: Cooperativa Fénix Films (España), Ramo Films (Italia).
- *¿Por qué seguir matando? / Perché uccidi ancora*. Dirección: José Antonio de la Loma. Productoras: P.C. Balcázar (España), Atomo Films (Italia).
- *¡Qué viva Carrancho! / L'uomo che viene da Canyon City*. Dirección: Alfonso Balcázar. Productoras: P.C. Balcázar (España), Adelphia Cinematografica (Italia).
- *Rebeldes en Canadá / I tre del Colorado*. Dirección: Amando de Ossorio. Productoras: Coperfilms (España), Produzioni Europee Associati (Italia).

⁷ La película aparece citada en el anuario por dos títulos alternativos: *Por un puñado de golpes y Un puñetazo en el ojo*. No aparece mencionado, sin embargo, su título de estreno en España: *Dos caraduras en Texas*.

- *Ringo de Nebraska / Ringo del Nebraska*. Dirección: Antonio Román. Productoras: Cooperativa Castilla (España), Italian International (Italia).
- *Río maldito / Sette pistole per el gringo*. Dirección: Juan Xiol. Productoras: I.F.I. España (España), Cineproduzioni Associate (Italia).
- *Sangre sobre Texas / Centomila dollari per Ringo*. Dirección: Alberto De Martino. Productoras: P.C. Balcázar (España), Fida Cinematografica (Italia).
- *Siete dólares al rojo / Sette dollari sul rosso*. Dirección: Alberto Cardone. Productoras: Cooperativa Albatros (España), Metheus Films (Italia).
- *Siete pistolas para los McGregor / Sette pistole per i MacGregor*. Dirección: Franco Giraldi. Productoras: Estela Films (España), Produzione Dario Sabatello (Italia).
- *Siete pistolas para Timothy / Sette magnifiche pistole*. Dirección: Romolo Guerrieri. Productoras: P.C. Balcázar (España), C.I.A. Cinematografica (Italia).
- *Texas Kid / The Texician*. Dirección: Lesley Selander. Productoras: P.C. Balcázar (España), M.C.R. Productions (Estados Unidos).
- *Tierra de fuego / Vergeltung in Catano*. Dirección: Jaime Jesús Balcázar, Mark Stevens⁸. Productoras: P.C. Balcázar (España), Creole Filmproduktion (Alemania).

⁸ En algunas referencias, como en la base de datos del ICAA (http://www.mcu.es/jsp/plantillaAncho_wai.jsp?id=13&area=cine&contenido=/cine/bdp/brs.jsp&query=/cgi-bin/BRSCGI?CMD=VERDOC&CONF=BASES1.cnf&BASE=CINW&DOCN=000000028&NDOC=2&TXTBUS=ESPAÑOLA+/+TIERRA+DE+FUEGO, última fecha de consulta 7-2-2006), aparece citado el nombre del principal intérprete del film, el norteamericano Mark Stevens, como codirector del mismo.

FILMOGRAFÍA

- *Trampa para un forajido / La grande notte di Ringo*. Dirección: Mario Maffei. Productoras: Cooperativa Fénix Films (España), European Incorporation (Italia).
- *Tres dólares de plomo / Tre dollari di piombo*. Dirección: Pino Mercanti. Productoras: Coperfilm (España), Tellus Cinematografica (Italia).
- *Tumba para un forajido*. Dirección: José Luis Madrid. Productora: Cooperativa Constelación.
- *Un dólar de fuego / Un dollaro di fuoco*. Dirección: Nick Nostro. Productoras: I.F.I. España (España), Cineproduzioni Associate (Italia).
- *Un lugar llamado Glory / Die Hölle von Manitoba*. Dirección: Sheldon Reynolds. Productoras: Midega Films (España), C.C.C. Filmkunst (Alemania).
- *Una pistola para Ringo / Una pistola per Ringo*. Dirección: Duccio Tessari. Productoras: P.C. Balcázar (España), Produzioni Cinematografiche Mediterranee (Italia).
- *Una ráfaga de plomo / Una raffica di piombo*. Dirección: Antonio Santillán, Paolo Heusch⁹. Productoras: P.C. Balcázar (España), Pacific Films Produzione Cinematografica (Italia).
- *Una tumba para el sheriff / Una bara per lo sceriffo*. Dirección: Mario Caiano. Productoras: Estela Films (España), Nike Cinematografica (Italia).

⁹ En algunas referencias, como en la base de datos del ICAA, (http://www.mcu.es/jsp/plantillaAncho_wai.jsp?id=13&area=cine&contenido=cine/bdp/brs.jsp&query=/cgi-bin/BRSCGI?CMD=VERDOC&CONF=BASES1.cnf&BASE=CINW&DOCN=000000066&NDOC=1&TXTBUS=ESPAÑOLA++UNA+Ráfaga+DE+PLOMO, última fecha de consulta 7-2-2006), aparece citado Paolo Heusch como codirector del mismo.

2) Westerns españoles (hasta 1965) listados en la filmografía de Fernando Méndez-Leite (*Film Ideal* nº 201-204, diciembre de 1966).

1919

- «UN PASO HACIA LA MUERTE». Rodado en Barcelona. Inédito.

1953

- «BIEN VENIDO MR. MARSHALL» (Luis G. Berlanga). Una secuencia.

1954

- «EL COYOTE» (Joaquín L. Romero Marchent), con guión de Jesús Franco. Abel Salazar y Gloria Marín.
- «LA JUSTICIA DEL COYOTE» (J. L. Romero Marchent), con guión de Franco, Masó y Chamorro. Abel Salazar y Gloria Marín.

1955

- «TRES ERAN TRES» (E.G. Maroto). Secuencias paródicas.

1962

- «TIERRA BRUTAL» (Michael Carreras), con Richard Basehart, Paquita Rico, Don Taylor, Alex Nicol, María Granada, José Nieto y Fernando Rey.
- «LA VENGANZA DEL ZORRO» (J. L. Romero Marchent). Guión de Jesús Franco, con Frank Latimore, María Luz Galicia, Marco Davó, María Silva, Paul Piaget, Howard Vernon y Jesús Tordesillas.

1963

- «BIENVENIDO, PADRE MURRAY» (Ramón Torrado), con René Muñoz, Ángel del Pozo, Paul Piaget, Fernando Sancho, Howard Vernon, Jesús Tordesillas y Tomás Blanco.
- «CABALGANDO HACIA LA MUERTE» (J. L. Romero Marchent), con guión de José Mallorquí. —Int.: Frank Latimore, María Luz Galicia, María Silva, Paul Piaget, Robert Hundar, Jesús Tordesillas y Raf Baldassarre.
- «EL SHERIFF TERRIBLE» (Antonio Momplet). En el guión colaboró José Mallorquí. Walter Chiari, Licia Calderón, Raimondo Vianello, María Silva.
- «LAS TRES ESPADAS DEL ZORRO» (Ricardo Blasco). Con Guy Stockwell, Mikaela, Gloria Milland, Antonio Prieto y Félix Fernández.
- «CUATRO BALAZOS» (Agustín Navarro). Guión de José Mallorquí. Con Fernando Casanova, Bárbara Nelli, Paul Piaget, Francisco Morán y F. Montes.
- «EL HOMBRE DE LA DILIGENCIA» (José María Elorrieta). Con Frank Latimore, Nuria Torray, Jesús Puente, Pastor Serrador y Jorge Martín.
- «FUERA DE LA LEY» (León Klimowsky). Con Jorge Martín, Jack Taylor, Juny Brunell, Luis Induni, Alberto Dalbes y Tomás Blanco.
- «LOS HÉROES DEL OESTE» (Steno). Guión de José Mallorquí. Con Walter Chiari, Raimondo Vianello, Silvia Solar, María Andersen y T. Blanco.
- «LOS PISTOLEROS DE CASA GRANDE» (Roy Rowland). Con Alex Nicol, Jorge Mistral, Mercedes Alonso, Diana Lorys, María Granada y Steve Rowland.
- «TORREJÓN CITY» (León Limowsky). En el guión colaboraron Salvia y Tono. Intérpretes: Tony Leblanc. May Hetehrly. Antonio Garisa.

- «EL LLANERO» (Jesús Franco). Con José Suárez, Silvia Llorente, Roberto Camardiel, Manuel Zarzo.
- «EL SABOR DE LA VENGANZA» (J. L. Romero Marchent). Fotografía de Rafael Pacheco y Música de Riz Ortolani. Richard Harrison, Fernando Sancho, Gloria Milland, Robert Hundar, Gloria Osuna y Luis Induni. Premiada por el Sindicato Nacional del Espectáculo.
- «EL VENGADOR DE CALIFORNIA» (Mario Caiano). Guión de José Mallorquí. Con María Luz Galicia, Fernando Casanova y Fernando Sancho.
- «GRINGO» (Ricardo Blasco). Fot. De Massimo Dallamano. Con Richard Harrison, Mikaela, Giacomo Rossi Stuart, Sara Lezana y Daniel Martín.
- «TRES HOMBRES BUENOS» (Joaquín Luis Romero Marchent). —Guión de José Mallorquí. Con Geoffrey Horne, Paul Piaget y Fernando Sancho.
- «ANTES LLEGA LA MUERTE» (J. L. Romero Marchent). — Fot. de Pacheco y música de Riz Ortolani. Con Paul Piaget, Robert Hundar, Gloria Milland, Fernando Sancho, Jesús Puente y Raf Baldassarre.
- «BRANDY» («El sheriff de Losatumba»), de José Luis Borau. Guión de José Mallorquí y música de Riz Ortolani. —Alex Nicol, Mayte Blasco, George Rigaud, Antonio Casas, Luis Induni y Robert Hundar.
- «LOS CUATREROS» (Ramón Torrado). Con Edmund Purdom, Frank Latimore, María Silva, Luis Induni, Fernando Sancho y Laura Granados.
- «FUERTE PERDIDO» (José María Elorrieta). Con Germán Cobos, Marta May, Ethel Rojo, Mariano Vidal Molina, Hugo Pimentel y el cantante José Guardiola.

FILMOGRAFÍA

- «JOAQUÍN MURRIETA» (George Sherman). Con Jeffrey Hunter, Arthur Kennedy, Diana Lorys, Sara Lezana, Roberto Camardiel y Pedro Osinaga.
- «LA TUMBA DEL PISTOLERO» (Amando de Ossorio). Con George Martin, Mercedes Alonso, Silvia Solar, Jack Taylor y Luis Induni.
- «LAS PISTOLAS NO DISCUTEN» (Mario Caiano). Música de Ennio Morricone. Con Rod Cameron, Ángel Aranda, Horts Franky y José Manuel Martín.
- «LOS RURALES DE TEXAS» (Primo Zeglio). Con George Martin, Alan Scott, Silvia Solar, José Nieto y Luis Induni.
- «RELEVO PARA UN PISTOLERO» (Ramón Torrado). Con Alex Nicol, Luis Dávila, Silvia Solar, Rogelio Madrid y Laura Granados.
- «DESAFÍO EN RÍO BRAVO» (Tullio Demichelli). Con Guy Madison, Gerard Ticky, Massimo Serato, Cord Yn Davis, Fernando Sancho y Beni Deus.
- «DOS PISTOLEROS» (Giorgio Simonelli). Con guión de Leonardo Martín y fotografía de J.J. Baena. Con Franco Franchi, Ciccio Ingrassia, Fernando Sancho, Ana Casares y Luis Peña.
- «EL DEDO EN EL GATILLO» (Sidney Pink). Con Rory Calhoun, Silvia Solar, James Philbrook, Todd Martin, Leo Anchoriz, George Rigaud.
- «EL HIJO DE JESSE JAMES» (Antonio del Amo). Con Robert Hundar, Mercedes Alonso, Adrián Hoven, Roberto Camardiel, Luis Induni y Raf Baldesarre.
- «EL HIJO DEL PISTOLERO» (Paul Landress). Con Russ Tamblynn, Fernando Rey, María Granada, Kieron Moore, Aldo Sambrell, James Philbrook, Antonio Casas.

FILMOGRAFÍA

- «EL HOMBRE DEL VALLE MALDITO» (Primo Zeglio). Con Ty Hardin, Iran Eory, José Nieto.
- «EL SECRETO DEL CAPITÁN O'HARA» (Arturo Ruiz Castillo). Con guión de Remis y Elorrieta. Con Germán Cobos, Marta Padován, Mariano Vidal, Jorge Vico, Tomás Blanco y Ángel Ter.
- «SENDERO DE ODIO» (Marino Girolami). Con Dan Harrison, Rod Cameron, Marie Versini, Manolo Zarzo, Alfredo Mayo, Tora Alba y Julio Peña.
- «AVENTURAS DEL OESTE» (J. L. Romero Marchent). Con Clyde Rogers, Adrián Hoven, Helga Sommerfield, Gloria Milland, Francisco Sanz, Carlos Romero Marchent.
- «EL ÚLTIMO MOHICANO» (Harald Reinl). Guión de José Antonio de la Loma. Con Daniel Martín, Joachim Fuschberger, Karin Dor, Antonio de Teffe, Angel Ter.
- «EL ZORRO CABALGA OTRA VEZ» (Ricardo Blasco). Tony Russell, María José Alfonso, Jesús Puente, José María Seoane y Sancho Gracia.
- «LA CARGA DE LA POLICÍA MONTADA» (Ramón Torrado). Con Alan Scott, Frank Latimore, Diana Lorys, María Silava, Alfonso Rojas, Barta Barry, Xan das Bolas.
- «LOS GEMELOS DE TEXAS» (Steno). Guión de Santos Alcocer G. Tarabucci. Con Walter Chiari, Raimondo Vianello, Diana Lorys, Marta May, Alfonso Rojas.
- «MINNESOTA CLAY» (Sergio Corbucci). Con Cameron Mitchell, Ethel Rojo, Julio Peña, Antonio Casas, George Riviere, Fernando Sancho.
- «OESTE NEVADA JOE» (Ignacio Iquino). Con George Martin, Katia Loritz, Ramón Corroto.

- «OKLAHOMA JOHN» (J. J. Balcázar). Rick Horn, Pepe Calvo, Sabine Bethman, Tom Felleghi.
- «POR UN PUÑADO DE DÓLARES» (Sergio Leone). Música de Ennio Morricone. Con Clint Eastwood, Marianne Koch, Pepe Calvo, Antonio Prieto, Daniel Martín, Gian María Volonte y Margarita Lozano.
- «UNCAS, EL FIN DE UNA RAZA» (Mateo Cano). Con Jack Taylor, Sara Lezana, Daniel Martín, Luis Induni y José Marco.

1965

- «CINCO PISTOLAS DE TEXAS» (Juan Xiol Marchal). Guión de Ignacio F. Iquino. Con Anthony P. Taber, Alberto Farnese, Gila, Vicky Lagos.
- «EL PROSCRITO DEL RÍO COLORADO» (Maury Dexter). George Montgomery, Elisa Montés, José Nieto, Ricardo Valle, Ana María Custodio y J. Tordesillas.
- «EL SÉPTIMO DE CABALLERÍA » (Martin Herbert). Con Edmund Purdom, Paul Piaget, Eduardo Fajardo, Aurora Juliá, Rafael Albaicín y Tomás Blanco.
- «JHONY WEST» (Gianfranco Parolini). Mara Cruz, Roberto Camardiel, Dick Palmer, Alfonso Rojas, Barta Barry.
- «KID RODELO» (Richard Carlson). Con Don Murray, Janet Leight, Broderick Crawford, Richard Carlson, José Nieto y Julio Peña.
- «LA LEY DEL FORASTERO» (Roy Rowland). Con Goetz George, Daniel Martín, Alexandra Stewart, Silvia Solar y Hugo Pimentel.
- «LAS MALDITAS PISTOLAS DE DALLAS» (José María Zabalza). Fred Beir, Jesús Puente, Evi Marandi, Angel Alvarez.

FILMOGRAFÍA

- «OCASO DE UN PISTOLERO» (Rafael Romero Marchent). Con Craig Hill, Gloria Milland, Carlos Romero Marchent, Jesús Puente, José Guardiola y Piero Lulli.
- «PISTOLEROS DE ARIZONA» (Alfonso Balcázar). Guión de José Antonio de la Loma y A. Balcázar. Con Robert Wood, Fernando Sancho, María Sebald.
- «TIERRA DE FUEGO» (J. J. Balcázar). Guión de Alfonso Balcázar. Con Mark Stevens, Marianne Koch, Mario Adorf y Antonio Iranzo.
- «TRES DÓLARES DE PLOMO» (Joseph L. Trader, Pino Mercanti). Con Fred Beir, Evi Marandi, Angel Alvarez, Francisco Nieto.
- «TUMBA PARA UN FORAGIDO» (José Luis Madrid). Con Luis Dávila, Patricia Lorán, José Rubio, Luis Induni, Antonio G. Escribano, Miguel de la Riva.
- «UN DÓLAR DE FUEGO» (Nick Nostro). Guión de Iquino y Colucci. Miguel de la Riva, Roberto Font, Gustavo Re.
- «UN LUGAR LLAMADO GLORY» (Sheldon Reynolds). En el guión intervino Fernando Lamas. Con Lex Barter, Pierre Brice, Marianne Koch, Gerard Tichy, Angel del Pozo, Carlos Casaravilla, Hans Nielsen y George Rigaud.
- «UNA PISTOLA PARA RINGO» (Duccio Tessari). Guión de Duccio Tessari y Alfonso Balcázar. Fotografía de Francisco Marín y música de Ennio Morricone. Giuliano Gemma, Nieves Navarro, Fernando Sancho, Lorella de Luca, Antonio Casas, George Martín y José Manuel Martín.
- «PAMPA SALVAJE» (hugo Fregonese). Con Robert Talor, Ron Randell, Fela Roque, Mark Lawrence, Rosenda Monteros, Angel del Pozo, Julio Peña, José Nieto. En 70 mm.
- «LOS BRUTOS EN EL OESTE» (Marino Girolami). Con Emma Penella.

FILMOGRAFÍA

- «DOS VIVALES EN FUERTE ÁLAMO» (Giorgio Simonelli). Con Franchi e Ingrassia y Fernando Sancho.
- «EL RETORNO DE RINGO» (Duccio Tessari). Con Giuliano Gemma, Fernando Sancho, George Martin, Lorella de Luca, Nieves Navarro y Antonio Casas.
- «MESTIZO» (Julio Busch). Con Hugo Blanco, Susana Campos y Gustavo Rojo.
- «DOS PISTOLAS GEMELAS» (Rafael Romero Marchent). Con Pili y Mili y Sean Flynn.
- «LA MUERTE TENÍA UN PRECIO» (T. O.: «Per qualche dollaro in più») (Sergio Leone). Música de Ennio Morricone. Con Clint Eastwood, Lee van Cleff, Gian María Volonté, Roberto Camardiel, Klaus Kinsky.
- «LA MUERTE CUMPLE CONDENA» (J. L. Romero Marchent). Con Robert Hundar, Pamela Tudor, José Bódalo, Jesús Puente, Roberto Camardiel, Carlos Romero Marchent, Jorge Llopis.

BIBLIOGRAFÍA

1. Ensayos monográficos.

AGUILAR, CARLOS. *Sergio Leone*. Editorial Cátedra. Madrid. 1999.

AGUILAR, CARLOS. *Joaquín Romero Marchent. La firmeza del profesional*. Diputación de Almería. Almería. 1999.

AGUILAR, CARLOS. *Sergio Leone. El hombre, el rito, la muerte*. Diputación de Almería. Almería. 2000.

AGUILAR, CARLOS. *Ricardo Palacios. Actor, director, observador*. Festival Internacional de Cine Deportivo. Santander. 2003

ALTMAN, RICK. *Los géneros cinematográficos*. Paidós. Barcelona. 2000.

ÁLVAREZ MACÍAS, JUAN FRANCISCO. *La novela popular en España: José Mallorquí*. Universidad de Sevilla. Sevilla. 1972.

BRUSCHINI, ANTONIO. TENTORI, ANTONIO. *Western all'italiana. Book One: The Specialists*. Glittering Images. Florencia. 1998.

BRUSCHINI, ANTONIO. DE ZIGNO, FEDERICO. *Western all'italiana. Book Two: The Wild, the Sadist and the Outsiders*. Glittering Images. Florencia. 2001.

CAPARRÓS MASEGOSA, LOLA. FERNÁNDEZ MAÑAS, IGNACIO. SOLER VIZCAÍNO, JUAN. *La producción cinematográfica en Almería: 1951 – 1975*. Editorial Instituto de Estudios Almerienses. Almería. 1997.

CHARLO, RAMÓN. *Los personajes de “El Coyote”*. Padilla Libros. Sevilla. 2000.

CHARLO, RAMÓN. *El Coyote: los lugares*. Padilla Libros. Sevilla. 2003.

CHARLO, RAMÓN. *José Mallorquí creador del Coyote. Estudio sobre su vida y su obra*. Planeta deAgostini. Barcelona. 2004.

COMAS, ÀNGEL. *Ignacio F. Iquino, hombre de cine*. Laertes. Barcelona. 2003.

DE ESPAÑA, RAFAEL. *Breve historia del western mediterráneo. La recreación europea de un mito americano*. Glénat. Barcelona. 2002.

FRAYLING, CHRISTOPHER. *Spaghetti-Westerns. Cowboys and Europeans from Karl May to Sergio Leone*. I.B. Tauris Publishers. Londres. Nueva York. 2000. (Edición original en Routledge/Kegan Paul. Londres. 1971).

FRAYLING, CHRISTOPHER. *Sergio Leone. Algo que ver con la muerte*. T&B Editores. Madrid. 2002. (Edición original: *Sergio Leone. Something to Do with Death*. Faber & Faber. Londres. 2000).

GARCÍA, ANTONIO JESÚS. *Homenaje a Sergio Leone. Exposición de fotografía. Por un puñado de paisajes*. Diputación de Almería. Almería. 2000.

GARCÍA DE DUEÑAS, JESÚS. *José G. Maesso, el número 1*. Colección Cine nº 6. Diputación de Badajoz. Departamento de Publicaciones. Badajoz. 2003.

HARN, MARCUS. BARNES, ALAN. *The Hammer Story*. Titan Books. Londres. 1997

HEREDERO, CARLOS. *José Luis Borau. Teoría y práctica de un cineasta*. Filmoteca Española. Madrid. 1990.

LEVA, CARLO. *Homenaje a Sergio Leone. Escenografía y vestuario en los westerns de Leone*. Diputación de Almería. Almería. 2000.

MÁRQUEZ ÚBEDA, JOSÉ. *Almería plató de cine*. Instituto de Estudios Almerienses. Almería. 1999.

MARTÍNEZ MOYA, JOSÉ ENRIQUE. *Almería, un mundo de película*. Instituto de Estudios Almerienses. Almería. 1999.

MATELLANO, VÍCTOR. *Un lugar para el cine. Colmenar Viejo y la industria cinematográfica*. Ayuntamiento de Colmenar Viejo. Madrid. 1996.

MÉRIDA, PABLO. *Sergio Leone*. Júcar. Madrid. 1998.

SANGSTER, JIMMY. *Do You Want It Good or Tuesday? From Hammer Films to Hollywood! A Life in the Movies*. Midnight Marquee Press. Baltimore. Meryland. 1997.

SERRANO CUETO, JOSÉ MANUEL. *Aldo Sambrell, la mirada más despiadada. (Confesiones de uno de los malos del cine español)*. Fancy Ediciones. Valladolid. 2003.

STAIG, LAURENCE. WILLIAMS, TONY. *Italian Western: the Opera of Violence*. Lorimer. Londres. 1975.

TEJERO, JUAN. *Duke. La leyenda de un gigante*. T&B editores. Madrid. 2001.

VV.AA. *Al Oeste*. Centro Cultural Campoamor. Oviedo. 1990.

WEISSER, THOMAS. *Spaghetti Westerns – The Good, the Bad and the Violent*. McFarland & Company. Jefferson. 1992.

2. Apartados individuales en libros.

AGUILAR, CARLOS. “Antes llega la muerte / I sette del Texas”. En Julio Pérez Perucha (ed.), *Antología crítica del cine español 1906-1995*. Cátedra / Filmoteca Española. Madrid. 1997.

BAZIN, ANDRÉ. “Evolución del «western»”. En *¿Qué es el cine?* Rialp. Madrid. 1990.

BERNABÓN GIL, FERNANDO. “El Coyote en el celuloide”. En *El Coyote*. Volumen II. Colección *Maestros de la Historieta* número 6. Quirón Ediciones. Valladolid. 2000.

CHALO, RAMÓN. “Marcial Lafuente Estefanía y sus compañeros: los escritores de novela del Oeste”. En *La novela popular en España*. Volumen II. Ediciones Robel, S.L. Madrid. 2000.

GOROSTIZA, JORGE. “Capítulo IX. Entrevista con José Luis Galicia. (Madrid, 20 de junio de 1995)”. En *Directores artísticos del cine español*. Cátedra / Filmoteca Española. Madrid. 1997.

MALLORQUÍ, CÉSAR. “Los tres nacimientos de “EL COYOTE” ”. En *El Coyote*. Volumen I. Colección *Maestros de la Historieta* número 5. Quirón Ediciones. Valladolid. 2000.

MALLORQUÍ, CÉSAR. “José Mallorquí: El hombre tras la máscara”. En *La novela popular en España*. Volumen I. Ediciones Robel, S.L. Madrid. 2000.

MARTÍN, ANTONIO. “Prólogo”. En *El Coyote / La vuelta del Coyote*. Colección *El Coyote*. Ediciones Forum, S.A. Barcelona. 1984.

MARTÍN, FERNANDO GABRIEL. “La muerte tenía un precio / Für ein para dollars mehr / Per qualche dollaro in piú”. En Julio Pérez Perucha (ed.), *Antología crítica del cine español 1906-1995*. Cátedra / Filmoteca Española. Madrid. 1997.

MARTÍNEZ DE LA HIDALGA, FERNANDO. “La novela del Oeste”. En *La novela popular en España*. Volumen I. Ediciones Robel, S.L. Madrid. 2000

MARTÍNEZ PEÑARANDA, ENRIQUE. “Los hombres buenos siempre fueron tres”. En *El Coyote*. Volumen I. Colección *Maestros de la Historieta* número 5. Quirón Ediciones. Valladolid. 2000

VERGARA, VICENTE. “10.000 dólares para una masacre (Un estudio del spaghetti-western)”. En *Cine español, cine de subgéneros*. Editorial Fernando Torres. Valencia. 1974.

3. Artículos.

———. “Notas sobre la situación industrial y económica del cine español”. En *Film Ideal* nº 154. Madrid. Octubre de 1964.

———. “Los 50 de la fama”. En *Cinestudio* nº 36-37. Madrid. Agosto – Septiembre de 1965.

AGUILAR, CARLOS. “EuroWestern. Fisonomía, tipología”. En *Nosferatu* nº 27. San Sebastián. 1998.

AGUILAR, CARLOS. “El Western no siempre habla inglés”. En *Nickel Odeon* nº 15. Madrid. 1999.

AGUILAR, CARLOS. “Entre Zorros y Coyotes: la extraña raíz del western hispano-italiano de los años 60”. En *Cuadernos de la Academia* nº 5. Madrid. 1999.

AGUILAR, CARLOS. “El cine en Almería: El paisaje es el mensaje”. En *Cuadernos de la Academia* nº 10. Madrid. 2001.

AGUILAR, CARLOS. “El spaghetti-western”. En *Nosferatu* nº 41-42. San Sebastián. Octubre de 2002.

AGUILAR, CARLOS. CODELLI, LORENZO. “Hasta que llegó Leone”. En *Nosferatu* nº 41-42. San Sebastián. Octubre de 2002.

AGUILAR, CARLOS. “Ocho españoles que cabalgaron hacia el Oeste”. En *Fotogramas* nº 1908. Barcelona. Octubre de 2002.

BIBLIOGRAFÍA

BALDEÓN, LUIS ALFONSO. “José Luis Romero Marchent”. En *Nuestro Cine* n° 77-78. Madrid. Noviembre-Diciembre de 1968.

CAPARRÓS MASEGOSA, LOLA. FERNÁNDEZ MAÑAS, IGNACIO. SOLER VIZCAÍNO, JUAN. “La producción cinematográfica en Almería durante los años 60: el Hollywood español”. En *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* n° 25. Granada. 1994.

COBO, ALFONSO. “Padre Murray, ¡Hola! y ¡Adiós!”. En *Fotogramas* n° 737. Barcelona. Enero de 1963.

DE FORNARI, ORESTE. “Sergio Leone”. En *Dirigido por...* n° 75. Barcelona. 1980.

FREIXAS, RAMÓN. BASSA, JOAN. “Sergio Leone”. En *Nosferatu* n° 41-42. San Sebastián. Octubre de 2002.

GARCÍA DE DUEÑAS, JESÚS. “Un año de cine español”. En *Nuestro Cine* n° 27. Madrid. Febrero de 1964.

GUARNER, JOSÉ LUIS. “El spaghetti-western”. En *Fotogramas* n° 1050. Barcelona. 1968.

GUTIÉRREZ RECACHA, PEDRO. “Pioneros en nuevas praderas. Hacia una definición de un Western puramente español”. En *Secuencias* n° 19. Madrid. Primer semestre de 2004.

HABICH, CHRISTIANE. “La marca de Winnetou”. En *Nosferatu* n° 41-42. San Sebastián. Octubre de 2002.

LARDÍN, RUBÉN. “Duccio Tessari”. En *Nosferatu* n° 41-42. San Sebastián. Octubre de 2002.

BIBLIOGRAFÍA

MARÍAS, MIGUEL. “Los “westerns” de Samuel Fuller”. En *Dirigido por...* nº 71. Barcelona. Marzo de 1980.

MATELLANO, VÍCTOR. “La Pedriza como plató cinematográfico”. En *Cuadernos de Estudios* nº 14. Madrid. 2001.

MÉNDEZ-LEITE, FERNANDO. “Las muertes tienen su precio o algunas palabras sobre el “Spanish Western” ”. En *Film Ideal* nº 201-204. Madrid. Diciembre de 1966.

MONLEÓN, JOSÉ. “El precio de un hombre: miseria y premio de un film español”. En *Nuestro Cine* nº 67. Madrid. Noviembre de 1967.

MORENO, FERNANDO. “Cine español, setenta años”. En *Cinestudio* nº 36. Madrid. Agosto – Septiembre de 1965.

NAVARRO, ANTONIO JOSÉ. “Baño de sangre al salir el sol”. En *Nosferatu* nº 41-42. San Sebastián. Octubre de 2002.

NAVARRO, ANTONIO JOSÉ. “El Western all’italiana”. En *Dirigido* nº 316. Barcelona. 2002.

PALA, JOSÉ MARÍA. “Fregonese, a través de “La última batalla de los apaches” ”. En *Film Ideal* nº 178. Madrid. Octubre de 1965.

PALACIOS, JESÚS. “Raíces profundas. Sobre los orígenes literarios del eurowestern”. En *Nosferatu* nº 41-42. San Sebastián. Octubre de 2002.

PICAS, JAIME. “Merodeo por Esplugas-City”. En *Fotogramas* nº 833. Barcelona. Octubre de 1964.

PICAS, JAIME. “El “western” español. Cine “nacional” con “patente extranjera” ”. En *Fotogramas* nº 835. Barcelona. Octubre de 1964.

RIAMBAU, ESTEVE. “Esplugas City: Al oeste de Barcelona”. En *Cuadernos de la Academia* nº 10. Madrid. 2001.

RIPOLLÈS, JOAN. “Esto no es lo que parece. Los escenarios del western en España”. En *Nosferatu* nº 41-42. San Sebastián. Octubre de 2002.

SAGASTIZÁBAL, JAVIER. “Cine español, año cuatro. La generación del 50”. En *Film Ideal* nº 201-204. Madrid. Diciembre de 1966.

SERRANO CUETO, JOSÉ MANUEL. “Aldo Sambrell, el eterno villano”. En *Fangoria* nº 11. Málaga. 2002.

SERRANO CUETO, JOSÉ MANUEL. “Los pistoleros del cine español”. En *Academia. Noticias del cine español* nº 81. Madrid. 2002.

URQUIJO, PATXI. “Joaquín Luis Romero Marchent”, en *Exposición Audiovisual* nº 14. Bilbao. 2001.

URQUIJO, PATXI. “Joaquín Romero Marchent. La visión humanista”. En *Nosferatu* nº 41-42. San Sebastián. Octubre de 2002.

VALL, PERE. “Esto es Spaghetti”. En *Fotogramas* nº 1908. Barcelona. Octubre de 2002.

VELASCO CAPAFONS, F. “Western europeo: un subcine”. En *Nuestro Cine* nº 67. Madrid. Noviembre de 1967.

4. Críticas e información suplementaria.

ARROITA-JÁUREGUI, MARCELO. *La tumba de un pistolero*. En *Film Ideal* nº 163. Madrid. Marzo de 1965.

BIBLIOGRAFÍA

ARROITA-JÁUREGUI, MARCELO. *Minnesota Clay*. En *Film Ideal* nº 164. Madrid. Marzo de 1965.

CASTRO, ANTONIO. *La muerte tenía un precio*. En *Film Ideal* nº 200. Madrid. Diciembre de 1966.

CERVERA, PASCUAL. *Tierra brutal*. En *Film Ideal* nº 109. Madrid. Diciembre de 1962.

CORTÉS, LUIS. *El sabor de la venganza*. En *Film Ideal* nº 145. Madrid. Junio de 1964.

CORTÉS, LUIS. *Los pistoleros de Casa Grande*. En *Film Ideal* nº 148. Madrid. Junio de 1964.

CROWTHER, BOSLEY. *Gunfighters of Casa Grande*. En *The New York Times*. 2 de Septiembre de 1965.

DOOL. [¿?]. *Kid Rodelo*. En *Variety*. 19 de Enero de 1966.

EGEA, JOSÉ LUIS. *Brandy*. En *Nuestro Cine* nº 36. Madrid. Diciembre de 1964.

GIMÉNEZ RICO, ANTONIO. *El sabor de la venganza*. En *Cinestudio* nº 21. Madrid. Mayo de 1964.

GIMÉNEZ RICO, ANTONIO. *Brandy*, «*El sheriff de Losatumba*». En *Cinestudio* nº 28. Madrid. Diciembre de 1964.

GUAJARDO, J. M^a. *Aventuras del Oeste*. En *Film Ideal* nº 175. Madrid. Septiembre de 1965.

GUARNER, JOSÉ LUIS. *La cárcel de Cananea*. En *Film Ideal* nº 77-78. Madrid. Agosto de 1961.

BIBLIOGRAFÍA

LATORRE, JOSÉ MARÍA. *Pampa salvaje*. En *Film Ideal* n° 188. Madrid. Junio de 1966.

LEÓN, JAVIER. *Joaquín Murrieta*. En *Film Ideal* n° 164. Madrid. Marzo de 1965.

MAMERTO LÓPEZ-TAPIA, LUIS. *Por un puñado de dólares*. En *Cinestudio* n° 39. Madrid. Noviembre de 1965.

MÉNDEZ-LEITE SERRANO, FERNANDO. *La muerte cumple condena*. En *Film Ideal* n° 200. Madrid. Diciembre de 1966.

MOLINA FOIX, J. A. *Antes llega la muerte*. En *Film Ideal* n° 162. Madrid. Febrero de 1965.

MURF. [¿?]. *Murieta*. En *Variety*. 25 de Agosto de 1965.

PICAS, JAIME. *Torrejón City*. En *Fotogramas* n° 731. Barcelona. Noviembre de 1962.

PICAS, JAIME. *El sheriff terrible*. En *Fotogramas* n° 826. Barcelona. Agosto de 1964.

PICAS, JAIME. *Joaquín Murrieta*. En *Fotogramas* n° 864. Barcelona. Mayo de 1965.

PICAS, JAIME. *Pistoleros de Arizona*. En *Fotogramas* n° 869. Barcelona. Junio de 1965.

PICAS, JAIME. *7° de caballería*. En *Fotogramas* n° 923. Barcelona. Junio de 1966.

PICAS, JAIME. *El último mohicano*. En *Fotogramas* n° 924. Barcelona. Julio de 1966.

PICAS, JAIME. *Una pistola para Ringo*. En *Fotogramas* n° 929. Barcelona. Agosto de 1966.

PICAS, JAIME. *El Zorro cabalga otra vez*. En *Fotogramas* n° 930. Barcelona. Agosto de 1966.

PICAS, JAIME. *La muerte tenía un precio*. En *Fotogramas* n° 940. Barcelona. Octubre de 1966.

REDONDO, RAMÓN G. *Brandy*. En *Film Ideal* n° 160. Madrid. Enero de 1965.

RICH. [?]. *The Savage Guns*. En *Variety*. 19 de Diciembre de 1962.

SÁENZ, MIGUEL. *Las pistolas no discuten*. En *Film Ideal* n° 165. Madrid. Abril de 1965.

TORRES, AUGUSTO M. *Por un puñado de dólares*. En *Film Ideal* n° 178. Madrid. Octubre de 1965.

WHIT. [?]. *Gunfighters of Casa Grande*. En *Variety*. 1 de Septiembre de 1965.

5. Entrevistas.

BARKER, LEX. En *Fotogramas* n° 856. Barcelona. Marzo de 1965.

BLASCO, RICARDO. En *Nuestro Cine* n° 12. Madrid. Junio – Julio de 1962.

BLASCO, RICARDO. En *Film Ideal* n° 105. Madrid. Octubre de 1962.

BORAU, JOSÉ LUIS. En *Nuestro Cine* n° 5. Madrid. Noviembre de 1961.

BORAU, JOSÉ LUIS. En *Fotogramas* n° 809. Barcelona. Abril de 1964.

BORAU, JOSÉ LUIS. En *Fotogramas* n° 825. Barcelona. Agosto de 1964.

BRYNNER, YUL. En *Fotogramas* n° 914. Barcelona. Abril de 1966.

BIBLIOGRAFÍA

- CALHOUN, RORY. En *Fotogramas* n° 777. Barcelona. Octubre de 1963.
- CALHOUN, RORY. En *Fotogramas* n° 827. Barcelona. Agosto de 1964.
- CASAS, ANTONIO. En *Fotogramas* n° 860. Barcelona. Abril de 1965.
- CRAWFORD, BRODERICK. En *Fotogramas* n° 888. Barcelona. Octubre de 1965.
- DALIDA. En *Fotogramas* n° 871. Barcelona. Junio de 1965.
- EASTWOOD, CLINT. En *Fotogramas* n° 809. Barcelona. Abril de 1964.
- FREGONESE, HUGO. En *Film Ideal* n° 188. Madrid. Junio de 1966.
- GEMMA, GIULIANO. En *Fotogramas* n° 857. Barcelona. Marzo de 1965.
- HUNDAR, ROBERT. En *Fotogramas* n° 736. Barcelona. Enero de 1963.
- HUNTER, JEFFREY. En *Fotogramas* n° 822. Barcelona. Julio de 1964.
- KENNEDY, ARTHUR. En *Fotogramas* n° 824. Barcelona. Julio de 1964.
- KOCH, MARIANNE. En *Fotogramas* n° 893. Barcelona. Noviembre de 1965.
- LORITZ, KATIA. En *Fotogramas* n° 831. Barcelona. Septiembre de 1964.
- MADRID, JOSÉ LUIS. En *Fotogramas* n° 847. Barcelona. Enero de 1965.
- MALLORQUÍ, JOSÉ. En *El Correo Catalán*. 12-12-1968. Reproducida en el cómic *Aventuras Bizarras* (Serie Azul) n° 1. Ediciones Fórum. 1987.
- MARTIN, GEORGE. En *Fotogramas* n° 839. Barcelona. Noviembre de 1964.
- MITCHELL, CAMERON. En *Fotogramas* n° 828. Barcelona. Agosto de 1964.

MOLINO ROJO, ANTONIO. En *Fotogramas* n° 854. Barcelona. Febrero de 1965.

NAVARRO, AGUSTÍN. En *Film Ideal* n° 106. Madrid. Octubre de 1962.

NAVARRO, AGUSTÍN. En *Fotogramas* n° 808. Barcelona. Abril de 1964.

NAVARRO, NIEVES. En *Fotogramas* n° 949. Barcelona. Diciembre de 1966.

NIEVES-CONDE, JOSÉ ANTONIO. En *Nuestro Cine* n° 6-7. Madrid. Diciembre de 1961- Enero de 1962.

REY, FERNANDO. En *Fotogramas* n° 831. Barcelona. Septiembre de 1964.

ROMERO MARCHENT, JOAQUÍN. En *Positivo* n° 2. Valencia. 1965.

SANCHO, FERNANDO. En *Fotogramas* n° 772. Barcelona. Septiembre de 1963.

SANCHO, FERNANDO. En *Fotogramas* n° 836. Barcelona. Octubre de 1964.

SOLAR, SILVIA. En *Fotogramas* n° 828. Barcelona. Agosto de 1964.

TAMBLYN, RUSS. En *Fotogramas* n° 830. Barcelona. Septiembre de 1964.

TESSARI, DUCCIO. En *Fotogramas* n° 858. Barcelona. Marzo de 1965.

6. Obras de referencia.

———. *Anuario español de cinematografía 1950-1954*. Sindicato Nacional del Espectáculo. Madrid. 1962.

———. *Anuario español de cinematografía 1955-1962*. Sindicato Nacional del Espectáculo. Madrid. 1962.

———. *Anuario español de cinematografía 1963-1968*. Sindicato Nacional del Espectáculo. Madrid. 1969.

AGUILAR, CARLOS. *Guía del cine*. Cátedra. Madrid. 2004.

COMA, JAVIER. *Cine del Oeste. Diccionario del western clásico*. Planeta DeAgostini. 1997.

HEREDERO, CARLOS F.; PÉREZ PERUCHA, J.; RIAMBAU, E. *Diccionario del cine español*. Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España. Alianza Editorial. Madrid. 1998.

VV.AA. *The International Dictionary of Films and Filmmakers*. St. James Press. Chicago. Londres. 1987.

7. Novelas.

MALLORQUÍ, JOSÉ. *El alfiler de oro*. Colección *Dos hombres buenos*. Ediciones Cid. Madrid. 1955.

MALLORQUÍ, JOSÉ. *El Coyote / La vuelta del Coyote*. Colección *El Coyote*. Ediciones Forum, S.A. Barcelona. 1984. [Reedición de las novelas *El Coyote* — originalmente publicada en el número 9 de la colección *Novelas del Oeste* y posteriormente en el Extraordinario número 0 de la colección *El Coyote*, ambas de Ediciones Clíper— y *La vuelta del Coyote* — originalmente publicada en el número 1 de la colección *El Coyote* de Ediciones Clíper—].

MALLORQUÍ, JOSÉ. *Huracán sobre Monterrey / El valle de la muerte*. Colección *El Coyote*. Ediciones Forum, S.A. Barcelona. 1984. [Reedición de las novelas *Huracán*

sobre *Monterrey* y *El valle de la muerte*, originalmente publicadas en los números 2 y 3 de la colección *El Coyote* de Ediciones Clíper].

MALLORQUÍ, JOSÉ. *El otro Coyote / Victoria secreta*. Colección *El Coyote*. Ediciones Forum, S.A. Barcelona. 1984. [Reedición de las novelas *El otro Coyote* y *Victoria secreta*, originalmente publicadas en los números 6 y 7 de la colección *El Coyote* de Ediciones Clíper].

MALLORQUÍ, JOSÉ. *La primera aventura del Coyote / Don César de Echagüe*. Colección *El Coyote*. Ediciones Forum, S.A. Barcelona. 1984. [Reedición de las novelas *La primera aventura del Coyote* y *Don César de Echagüe*, originalmente publicadas en el Extraordinario número 2 y Extraordinario Especial de la colección *El Coyote* de Ediciones Clíper].

MALLORQUÍ, JOSÉ. *La justicia del Coyote / La victoria del Coyote*. Colección *El Coyote*. Ediciones Forum, S.A. Barcelona. 1984. [Reedición de las novelas *La justicia del Coyote* y *La victoria del Coyote*, originalmente publicadas en el Extraordinario número 1 y en el números 10 de la colección *El Coyote* de Ediciones Clíper].

MALLORQUÍ, JOSÉ. *Diligencia a Monterrey / El diablo, Murrieta y el Coyote*. Colección *El Coyote*. Planeta DeAgostini. Barcelona. 2003. [Reedición de las novelas *Diligencia a Monterrey* y *El diablo, Murrieta y el Coyote*, originalmente publicadas en el Extraordinario número 99 y en el números 100 de la colección *El Coyote* de Ediciones Clíper].

MULFORD, CARTER [seudónimo de JOSÉ MALLORQUÍ]. *El sheriff de Losatumba*. Colección *Novelas del Oeste*. Ediciones Clíper. Barcelona. 1943.

8. Obras de teatro.

NERUDA, PABLO. *Fulgor y muerte de Joaquín Murieta*. De Bols!llo. Random House. Mondadori. Barcelona. 2004